

DE

SOLFEO

sin acompañamiento

POR

D. HILARION ESLAVA

DIVIDIDO EN CUATRO PARTES

1.ª PARTE.......... 10 PESETAS.	3.ª PARTE........ 10 PESETAS.
2.ª » .... 10 »	4.ª » .... 10 »

LAS CUATRO REUNIDAS, 36 PESETAS

2.ª PARTE

PROPIEDAD NUEVA EDICIÓN CORREGIDA DEPOSITADO

MADRID
Librería y Casa Editorial Hernando (S. A.).
Fundada en el año [illegible].
Calle del Arenal, núm. 11.

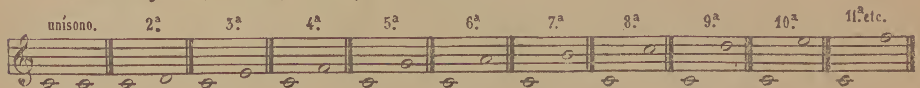


SEGUNDA PARTE

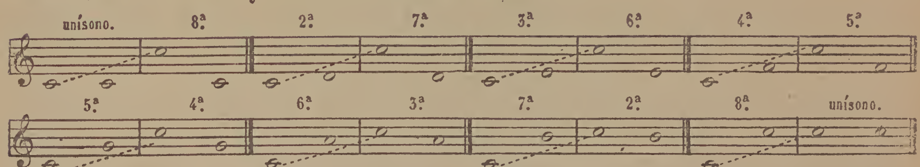


INTERVALOS

Se ha dicho ya en la Primera Parte, que el intervalo es la distancia que hay de un sonido á otro; cuando esta distancia es entre dos signos inmediatos, como *Do Re, Fa Sol*, etc., el intervalo es *conjunto* ó *de grado;* y cuando es entre dos signos en los cuales media alguno ó algunos, como *Do Mi, Fa Si*, etc., se llama *disjunto* ó *de salto*. Los diferentes intervalos que resultan entre los signos toman los nombres numéricos de *unísono, segunda, tercera, cuarta,* etc. Véase:



INVERSIÓN DE INTERVALO es el cambio de posición del sonido que está abajo, colocándolo en la 8.ª arriba, ó viceversa; de este cambio ó inversión resulta que el unísono se convierte en 8.ª, la 2.ª en 7.ª, la 3.ª en 6.ª, la 4.ª en 5.ª, la 5.ª en 4.ª, la 6.ª en 3.ª, la 7.ª en 2.ª y la 8.ª en unísono. Véase:

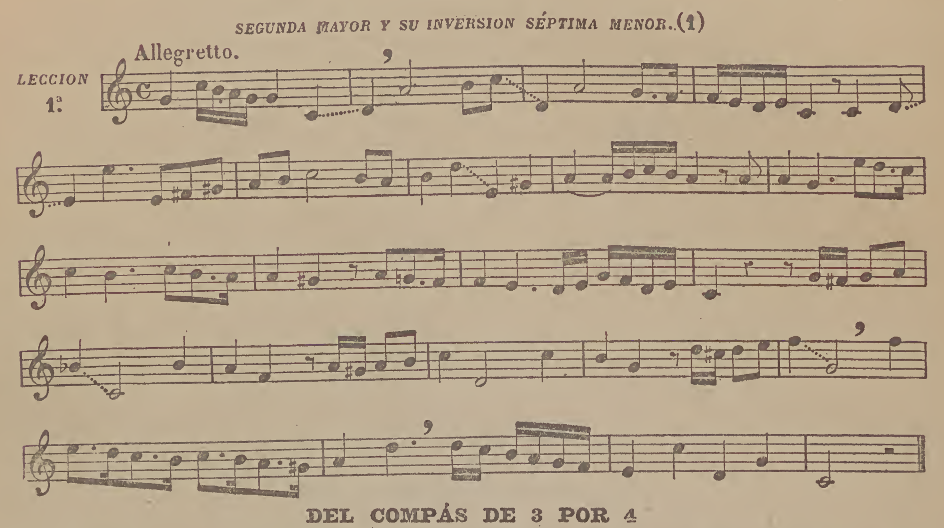


Cada uno de estos intervalos se divide en mayor y menor, inclusos los de 4.ª y 5.ª á que algunos, á imitación de los extranjeros, han dado hasta ahora el nombre de *justa y perfecta*.



(1) Los nombres dados á los intervalos de 4.ª y de 5.ª son conforme á la doctrina de los antiguos maestros españoles, que procedieron en esto con más acierto que los modernos.

Nota.—*Para que el Maestro y discípulo no se molesten, y pueda éste fácilmente asegurarse en la inteligencia de los intervalos, después de haberse enterado en la anterior clasificación, pasará á las lecciones siguientes, en las cuales se recorren todos, sin que el Maestro tenga más trabajo que preguntar al discípulo acerca de los que halle unidos por medio de unos puntitos, para que el discípulo diga qué clase de intervalo es, qué número de tonos y semitonos hay de distancia, y el intervalo que resulte de la inversión.*

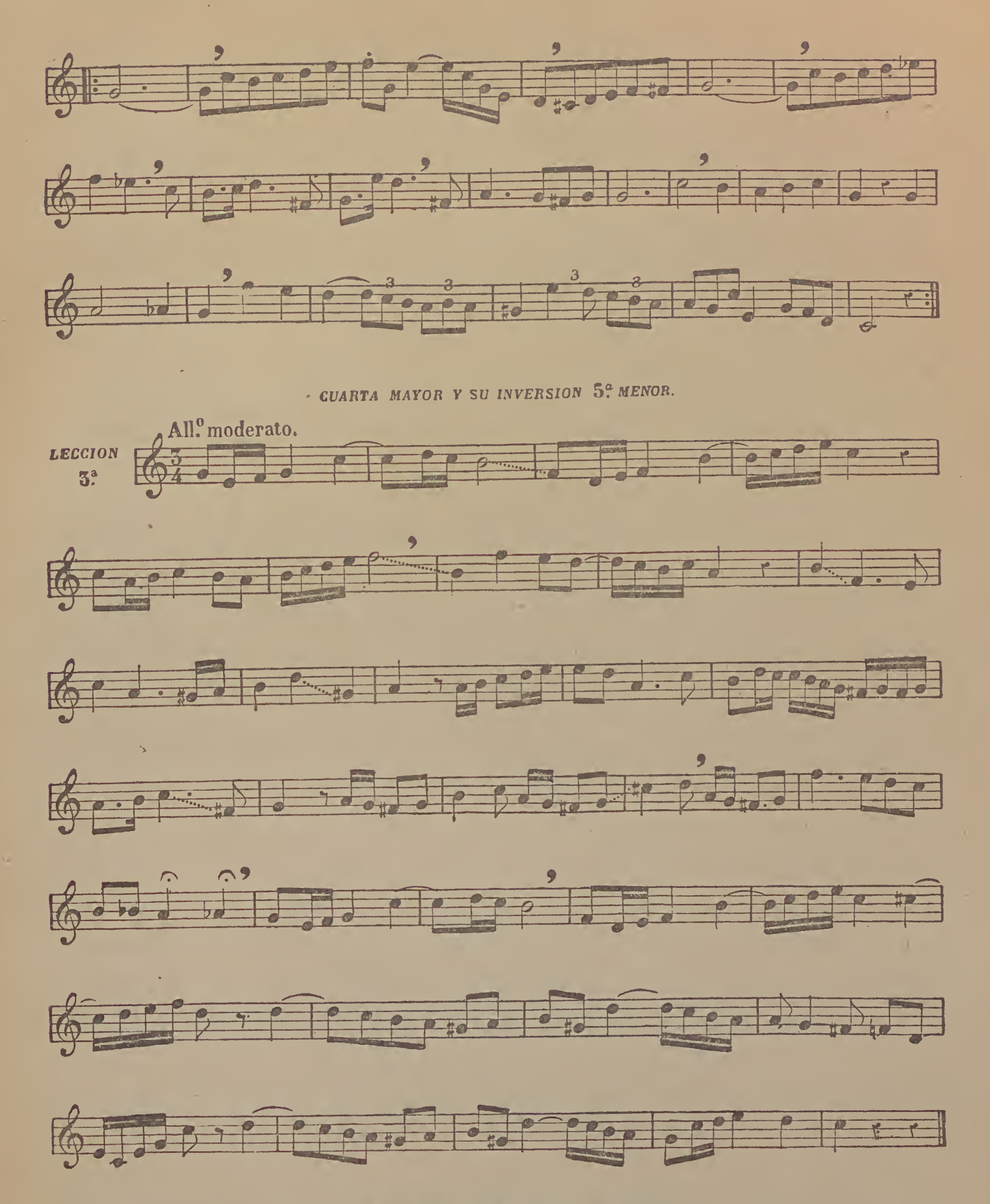


DEL COMPÁS DE 3 POR 4

Este compás denota que de las 4 negras que entran en *compasillo,* entran en él tres; se marca con tres movimientos de la mano, en esta forma: 2 ↘1 ↗3; la 1.ª parte es fuerte, y la 2.ª y 3.ª débiles. Algunas veces suele ser también parte fuerte la 2.ª Téngase presente que en aires muy lentos, como *Adagio* y *Largo,* todas las partes son fuertes en su primera mitad, y débiles en la segunda, entendiéndose esto, no sólo del 3 por 4, sino también del compasillo, binario, y 2 por 4. Véanse las figuras que entran en 3 por 4.



(1) La práctica de las séptimas y de los intervalos disminuídos y aumentados es una de las cosas que cuestan más trabajo á los discípulos, por lo que he cuidado por ahora de poner todas las entonaciones difíciles con toda la preparación posible, de modo que la forma de la melodía y del acompañamiento ayuden al solfista á vencer esta dificultad. El Maestro debe cuidar en esta materia, aun más que en otras, de no pasar de una lección á otra sin haberla vencido completamente el discípulo.

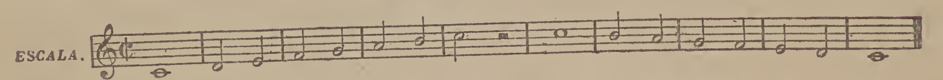


DE LOS TONOS Y MODOS

Además de la acepción que hemos dado á la palabra *tono* como intervalo ó distancia de un sonido a otro, recibe otras varias, de las cuales es la más importante la siguiente: La escala natural que el discipulo sabe desde la primera lección de este Me-

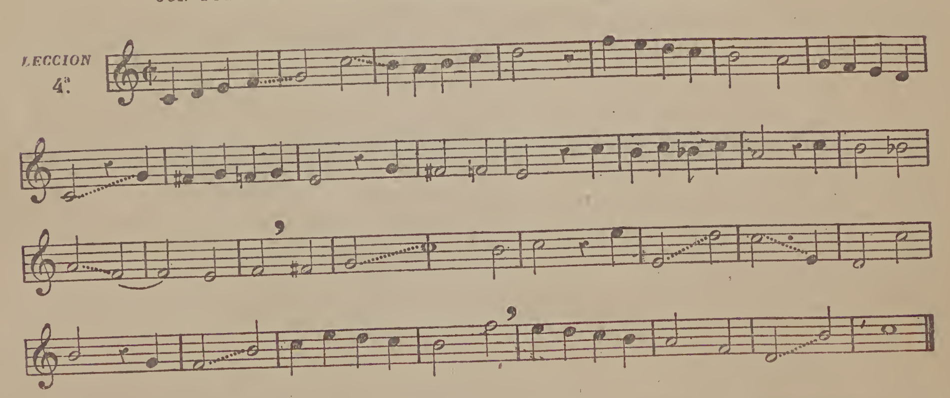
TODO, y que se analizó al tratarse de los intervalos conjuntos, está dispuesta de tal modo, que de la 1.ª nota *Do* á la 2.ª *Re* hay un tono de distancia; de ésta á la 3.ª *Mi* hay otro; de ésta á la 4.ª *Fa* hay medio tono ó un semitono; de ésta á la 5.ª *Sol* hay un tono; de ésta á la 6.ª *La* otro; de ésta á la 7.ª *Si* otro, y de ésta á la 8.ª *Do* un semitono: de modo que cada signo dista del inmediato un tono, exceptuando la 3.ª *Mi* de la 4.ª *Fa*, y la 7.ª *Si* de la 8.ª *Do*, que no distan más que un semitono. Á esta disposición de los tonos y semitonos en la escala se da también el nombre de *tono* y el de *modo* (1): el *tono* toma el nombre del primer signo de la escala que sirve de base, el cual se llama *tónica;* si ésta es *Do*, se llama *tono* de *Do*, y si es *Re*, *tono* de *Re*, etc.; el *modo* lo toma de la 3.ª y 6.ª, á las cuales, si son mayores, se les llama *modo mayor*, como sucede en la escala natural siguiente. Del *modo menor* se tratará más adelante.

TONO DE **DO**, MODO **MAYOR**.



NOTA.—*Advierto que la lección siguiente aparecerá la primera en cada uno de los tonos que se recorran, con el objeto de que sirva de ejercicio para facilitar las entonaciones de los sostenidos y bemoles, que irán aumentándose progresivamente; y también para que el discípulo no olvide los conocimientos de los intervalos, que se hallarán marcados con puntitos, acerca de los cuales deberá preguntarle el Maestro.*

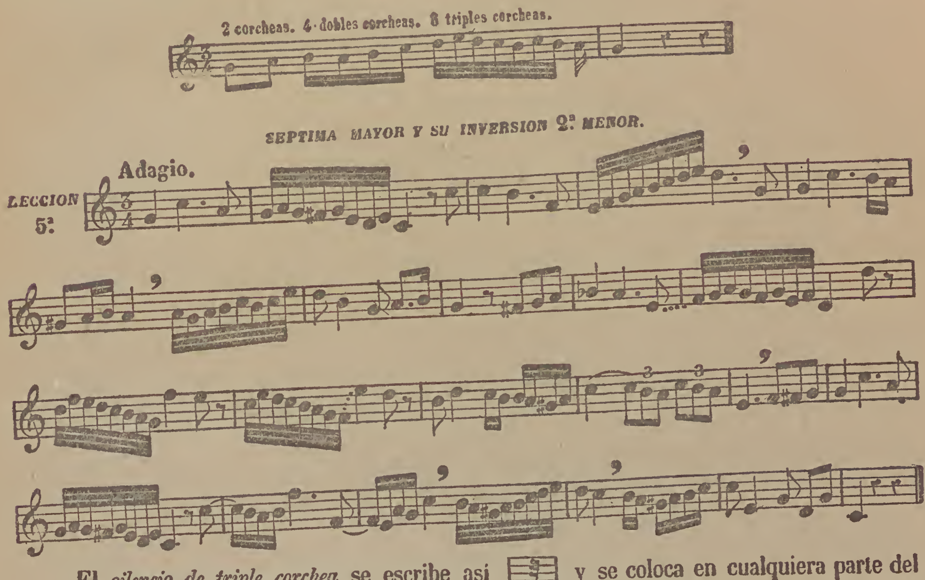
QUINTA Y SEXTA MAYORES Y SUS INVERSIONES CUARTA Y TERCERA MENORES, CON TODOS LOS DEMÁS INTERVALOS PASADOS ANTERIORMENTE.



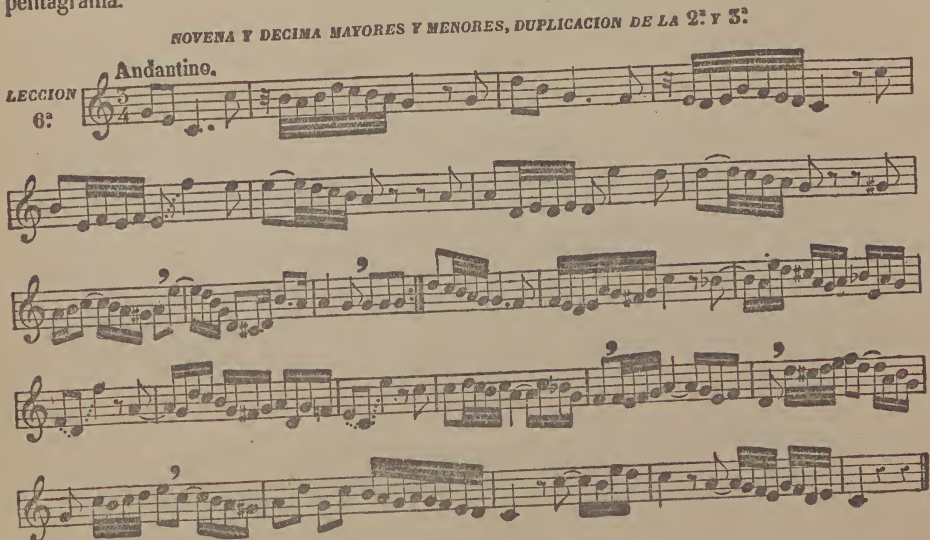
(1) Mucho más sencillo sería llamarle únicamente *modo*, diciendo *modo mayor* de *do*, etc., en lugar de tono de *do modo mayor;* de esta manera desaparecería la confusión que resulta de las diferentes acepciones dadas á una misma palabra; pero esta innovación sería demasiado transcendental para atreverme por ahora á proponerla.

DE LAS TRIPLES CORCHEAS (FUSAS)

TRIPLE CORCHEA ó FUSA es la figura que vale la mitad de una doble corchea. Entran ocho en cada parte, y cada una de ellas vale un octavo. Se escriben de dos modos, como las corcheas y dobles corcheas, unidas por medio de tres barras, ó sueltas con un triple corchetito. y del cual toman su nombre. Véase:



El *silencio de triple corchea* se escribe así [silencio de triple corchea] y se coloca en cualquiera parte del pentagrama.



Los intervalos, además de dividirse en *mayores* y *menores*, se dividen también en *disminuidos* y *aumentados*, siendo de los primeros la 3.ª, 4.ª y 7.ª, y de los segundos la 2.ª, 5.ª y 6.ª Véase:



Tono de LA modo menor, relativo del de DO mayor

Al tratarse del *tono* y *modo* se dijo que había dos *modos*, uno *mayor* y otro *menor;* el primero quedó explicado, haciendo ver que consistía en colocar dos semitonos, uno de la 3.ª á la 4.ª y el otro de la 7.ª á la 8.ª, distando las demás notas de la escala entre sí de un tono entero. Véase en la escala siguiente la colocación que tienen los tonos y semitonos en el *modo menor*, y se verá que de la *tónica La* á la 2.ª *Si* hay un tono de distancia; de ésta á la 3.ª *Do* un semitono; de ésta á la 4.ª *Re* un tono; de ésta á la 5.ª *Mi* otro; de ésta á la 6.ª *Fa* un semitono; de ésta á la 7.ª *Sol sostenido* tono y medio, y de ésta á la 8.ª *La* un semitono: resultando que la 3.ª *Do* y la 6.ª *Fa* son menores, respecto de la tónica *La*, las cuales dan el nombre de *modo menor*.

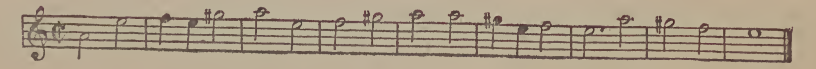
Se llama al tono de *La menor* relativo del tono de *Do mayor* porque ambos tienen armada la clave del mismo modo; esto es, sin ningún sostenido ni bemol junto á ella.

Advertencia al Maestro.—*Las siguientes escalas se acompañarán 4.ª baja, tono de* Mi menor, *para la comodidad del discípulo.*

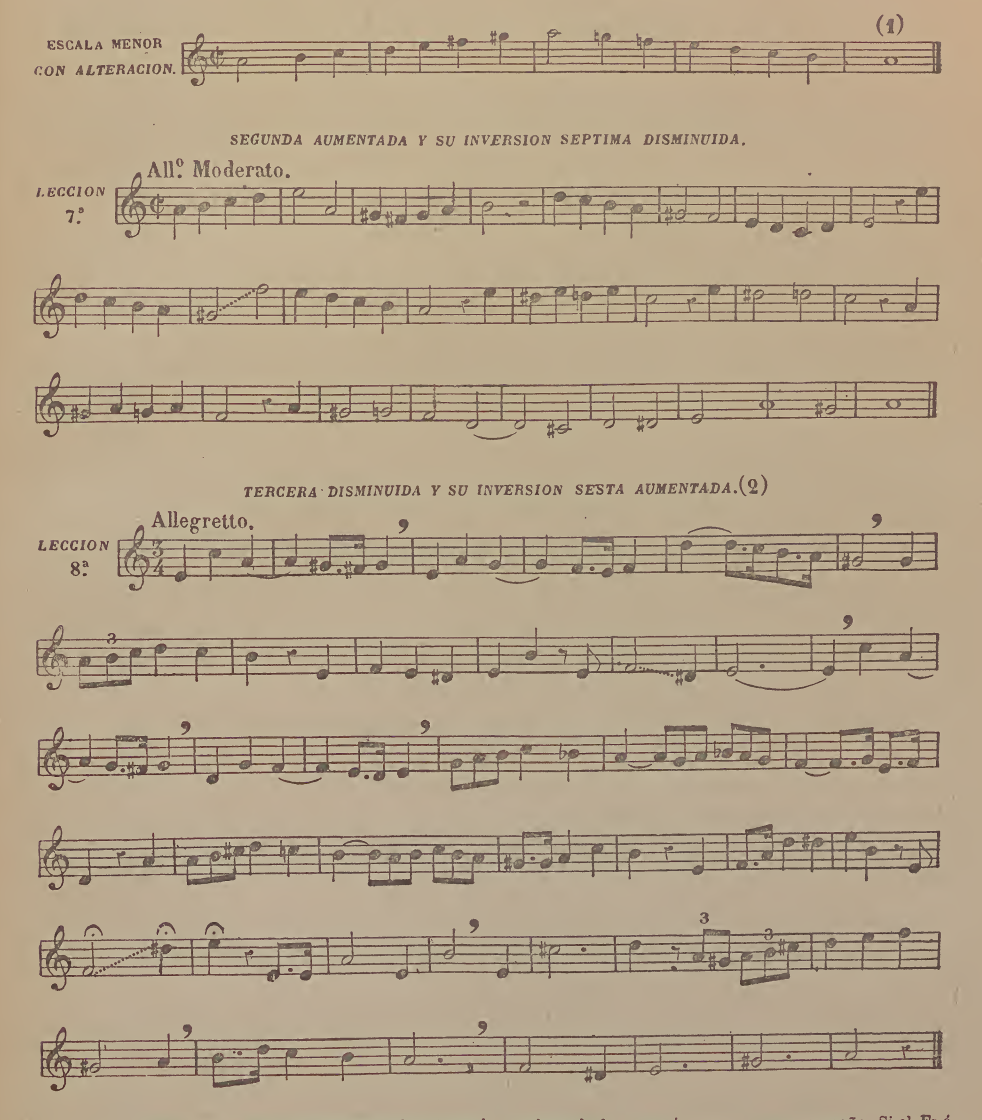
ESCALA PROPIA *DEL MODO MENOR.*



Nota.—*Si fuese difícil al discípulo entonar el 4.º y 6.º compás de esta escala, deberá hacer el siguiente ejercicio para vencer la entonación:*



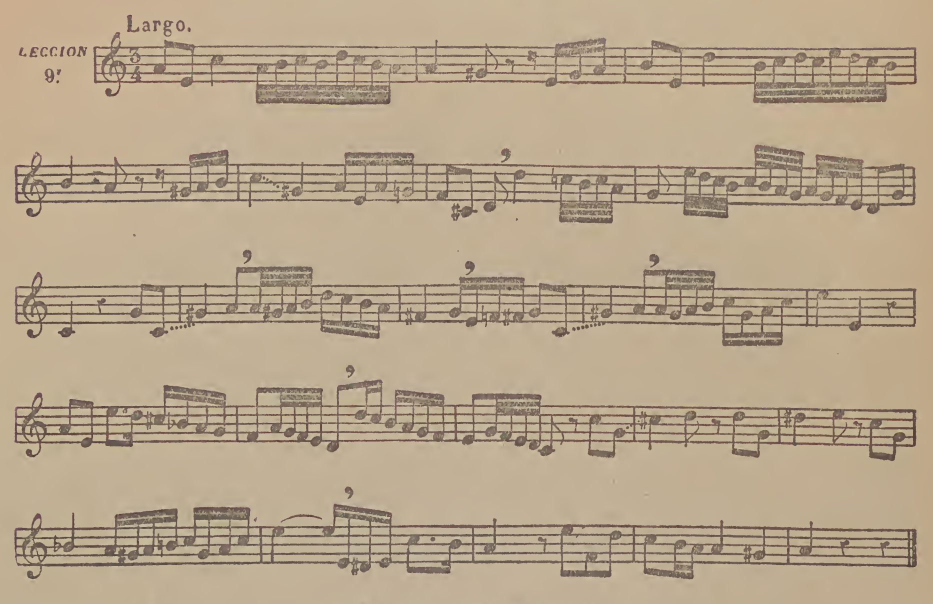
Con mucha frecuencia se usa la escala del modo menor alterando con un sostenido la 6.ª al subir, y la 7.ª con un becuadro al bajar. Véase:



(1) La razón de usarse la escala menor de este modo proviene de la armonía con que se acompaña. Si el *Fa* ó *Sol* ó ambos vienen á ser notas de paso, que es lo más frecuente, es necesario que vayan de grado, procediendo por tonos ó semitonos diatónicos ó cromáticos; y como de *Fa* á *Sol* sostenido hay tono y medio, es necesario alterar la 6.ª ó 7.ª para evitar la 2.ª aumentada, que no se considera de grado, sino de salto. Esto no lo digo para el discípulo, porque por ahora no puede comprenderlo.

(2) La 6.ª y 5.ª aumentadas no se usan apenas como intervalos melódicos, pero me ha parecido conveniente no omitir ninguno de ellos, para que el discípulo los sepa todos prácticamente; he cuidado, sin embargo, de presentarlos del modo más fácil posible.

CUARTA DISMINUIDA Y SU INVERSION QUINTA AUMENTADA.



TONO DE SOL MAYOR

Cualquiera de los siete signos, sea natural ó alterado, puede servir de base ó *tónica* para formar sobre él el modo mayor ó menor, disponiendo las distancias de tonos y semitonos según se hallan en las escalas de *Do mayor* y *La menor*, que han precedido, y que sirven de modelo

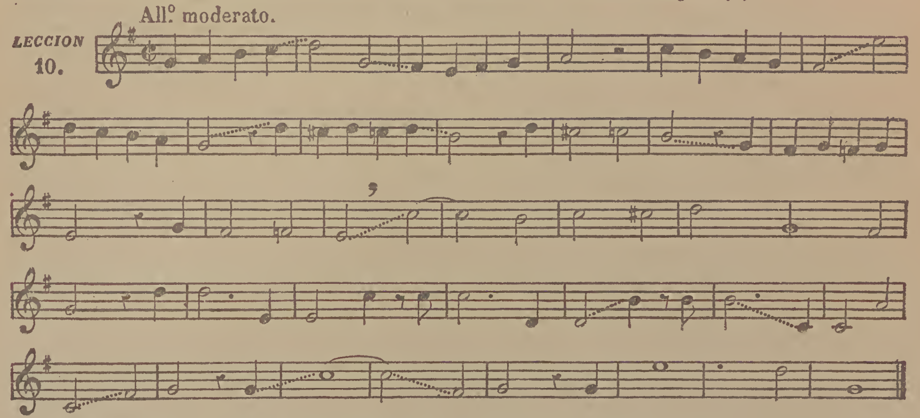
El discípulo sabe que en la escala de *Do mayor* distan los sonidos inmediatos entre si de un tono, exceptuando de la 3.ª *Mi* á la 4.ª *Fa*, y de la 7.ª *Si* á la 8.ª *Do*, que no distan más que un semitono. Tomando, pues, ahora el *Sol* como tónica, nos resta el disponer los tonos y semitonos de la misma manera que se hallan en el tono de *Do*, y esto lo obtendremos con sólo alterar con *sostenido* la 7.ª *Fa*. Véase la siguiente escala de *Sol* mayor y analicese, confrontándola con la de *Do* mayor, para averiguar la identidad de la disposición de los intervalos.

NOTA.—*Para mayor comodidad del discípulo, deberá acompañarse esta escala una 4.ª más baja.*



Para evitar la necesidad de poner un sostenido en cada *Fa* de la lección ó pieza de música, se le coloca junto á la clave, entendiéndose que todo *Fa* es sostenido, á menos que no se le ponga accidentalmente becuadro. De esto se sigue que hay dos clases de alteraciones, unas *propias* y otras *accidentales:* propias son las que están junto

á la clave, que alteran todos los signos que ellas representan, y que son propias y peculiares del tono, y accidentales son las que se encuentran en el discurso de una lección ó pieza, y que sólo alteran las notas ante las cuales se hallan, y á las de su mismo nombre que después de ella están dentro del mismo compás (1).



Nota.—*Advierto al Maestro que conviene mucho que el discípulo, después de aprender la lección anterior, la repita muchas veces ayudado del acompañamiento, para que el oído se acostumbre al* Fa sostenido *como nota propia del tono de* Sol mayor.

DEL COMPÁS DE 2 POR 4, MARCADO Á 4 PARTES

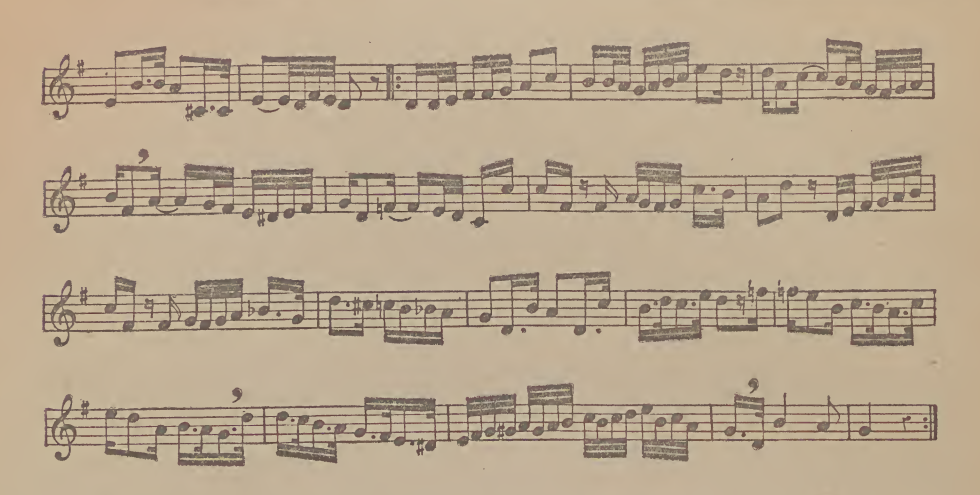
Cuando una lección ó pieza de música está en 2 por 4, y el aire de ella es lento, se suelen subdividir las dos partes de este compás en cuatro, dando á cada figura doble valor que en compasillo (2).

Nota.—*Para que el discípulo comprenda bien las nuevas combinaciones de dobles y triples corcheas que contiene la lección siguiente, ejecutará antes de ella los ocho compases que la preceden, y por ellos verá que los cuatro compases en compasillo son iguales á los otros cuatro de 2 por 4 á cuatro partes. Véanse:*



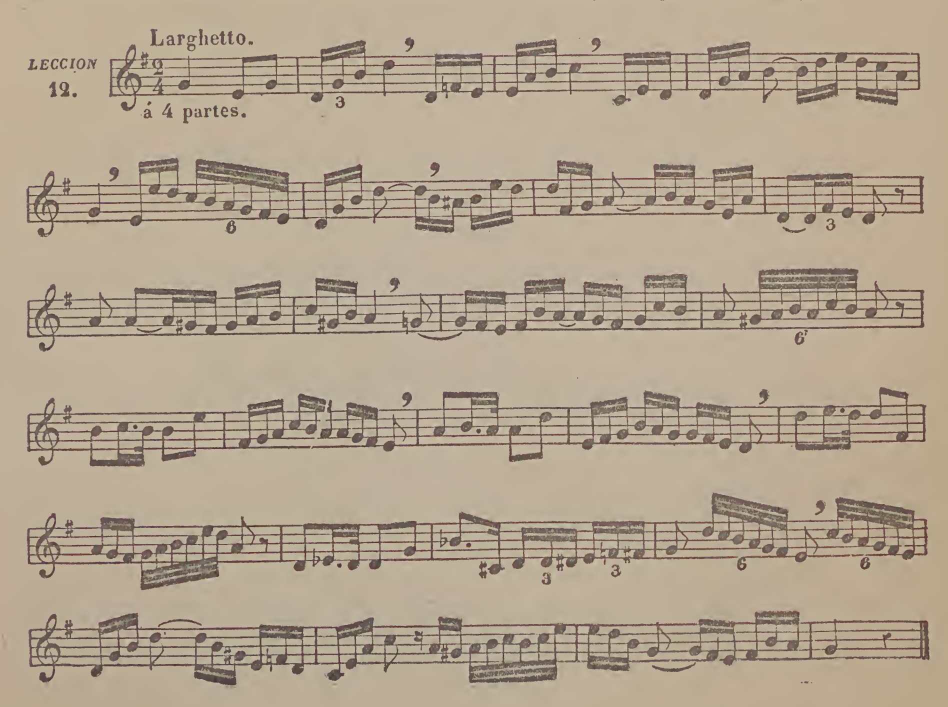
(1) Cometen un error los que llaman accidentales á los sostenidos ó bemoles que se ponen junto á la clave, porque son *propios* del tono y no *accidentales:* este nombre forma un contrasentido con lo que ellos significan.

(2) Esta subdivisión, que en un principio debió hacerse por facilitar la medida de los aires lentos, llegó á confundirse en tales términos por la irreflexión de los compositores, que si no consultásemos al carácter de la música sería imposible conocer, ni aproximadamente siquiera, el aire que los Maestros querían, cuando en 2 por 4 ponían el aire *Allegretto, Moderato* ó *Andante.* En las lecciones de este Método que estén en 2 por 4, sólo se marcará á cuatro partes cuando los aires son lentos, como *Largo, Larghetto, Andantino* y *Adagio.*



Después de bien aprendida la lección anterior á cuatro partes, debe ejecutarse á dos despacio, para que el discípulo comprenda bien las combinaciones de dobles y triples corcheas que ella contiene, y esto mismo se practicará en las cuatro siguientes.

La palabra *Larghetto* designa un aire un poco menos lento que el *Largo;* el carácter de la música en aire *Larghetto* suele ser menos grave que en el *Largo.*

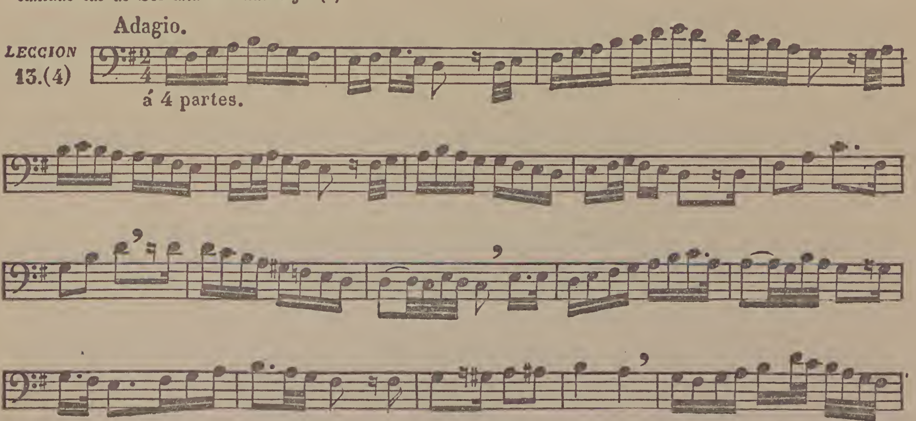


CLAVE DE FA EN CUARTA LÍNEA (1)

La clave de *Sol*, de que se ha hecho uso hasta aquí, sirve para todos los instrumentos agudos, para la mano derecha del *Forte-Piano* y algunas veces para las voces de tiple (2). La de *Fa* en 4.ª línea sirve para todos los instrumentos y voces graves, que llamamos bajos, y para la mano izquierda del *Piano;* se escribe así 𝄢 y la nueva colocación de los signos que resulta de ella es la siguiente:



NOTA.—*Aunque en la Tercera Parte se tratará de la relación que tienen entre sí las claves, debe tenerse presente, por ahora, que los cinco sonidos de los signos últimos del anterior ejemplo son unísonos, ó iguales á los siguientes en clave de Sol* do re mi fa sol *De esto se sigue, que si el discípulo es niño ó tiple, cantará las lecciones de clave de* Fa *una 8.ª más alta que lo que ella representa; y si es tenor ó bajo habrá cantado las de* Sol *una 8.ª más baja* (3).

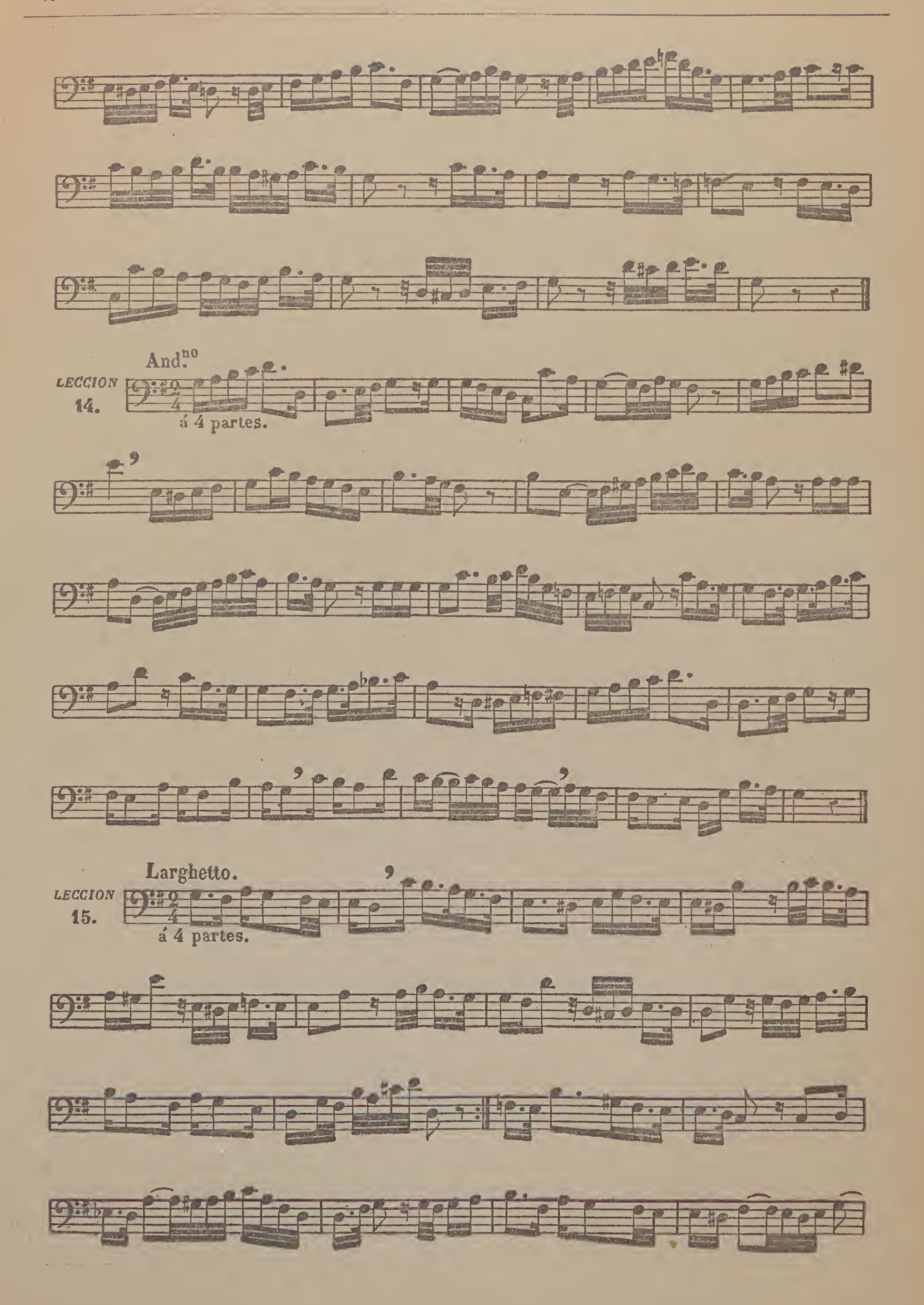


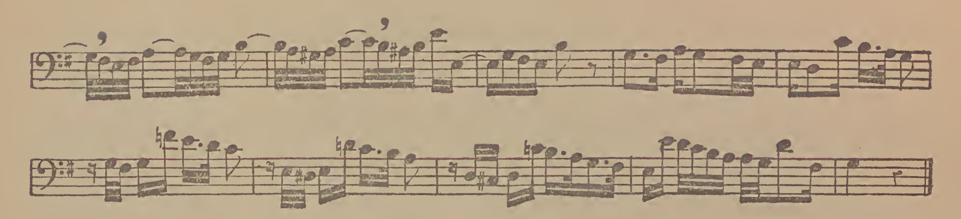
(1) Los diferentes Maestros que enseñan el solfeo á los jóvenes que se van á dedicar al *Piano* ú otro instrumento, observan una conducta muy diversa entre sí: los unos (que son los más) se contentan con dar nociones muy ligeras del solfeo, y emprenden desde luego el estudio del instrumento; los otros (que son los menos) no empiezan dicho estudio hasta que el discípulo no haya llegado á ser buen solfista. Si yo tuviera que optar entre estos dos extremos, elegiría el segundo, pero aconsejo á mis comprofesores que tomen un término medio, y es, que cuando el discípulo haya aprendido la Primera y Segunda Parte de este MÉTODO, lo dedique al instrumento, de modo que al mismo tiempo que siga dando la Tercera y Cuarta Parte de él, se instruya con detención en los rudimentos de dicho instrumento. Este es uno de los objetos que me he propuesto al dar conocimiento de la clave de *Fa* en 4.ª línea en esta Segunda Parte.

(2) Los editores de música, por miras puramente mercantiles, publican también piezas para tenor en clave de *Sol*, sin embargo de que ella representa los sonidos una 8.ª más altos que los que da esta voz.

(3) Esto se entiende, salva la alteración parcial que el Maestro tendrá que hacer, acompañando á algunos discípulos uno ó más tonos alto ó bajo.

(4) Esta primera lección en clave de *Fa* está dispuesta en su mayor parte en intervalos conjuntos para mayor facilidad del discípulo.

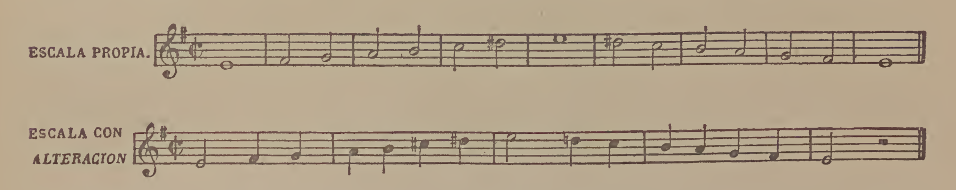

LECCION 14.
And.no
á 4 partes.
LECCION 15.
Larghetto.
á 4 partes.



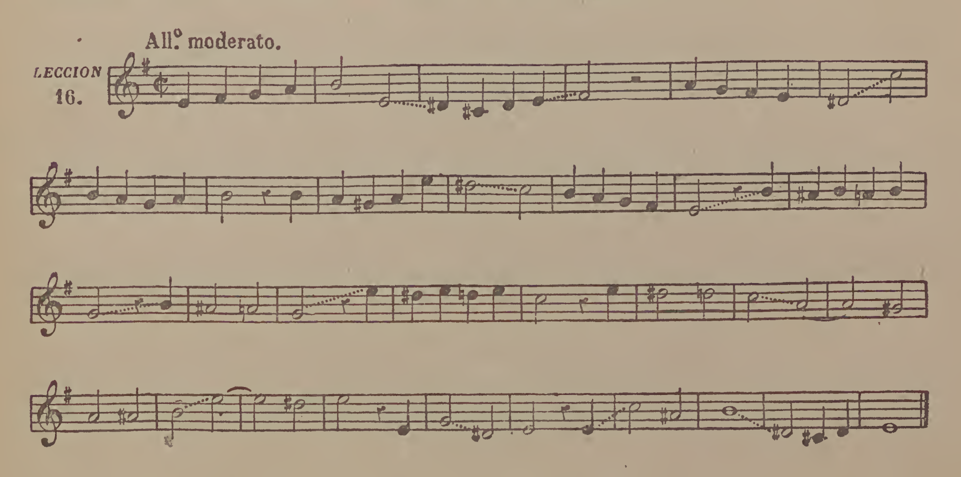
Nota.—*Conviene mucho que el discípulo, después de haber solfeado las cinco lecciones anteriores á 4 partes, las haya medido bien á 2, lo cual siempre ofrece alguna dificultad, que es necesario vencer, para allanar dificultades ulteriores*

TONO DE MI MENOR RELATIVO DEL DE SOL MAYOR

Tomado el *Mi* como *tónica* para formar sobre ella el modo menor, es necesario disponer los intervalos de su escala como lo están en la de *La* menor, que es la que sirve de modelo para dicho modo menor. Véase á continuación la escala de *Mi* menor. y analícese, confrontándola con la de *La*, para averiguar la identidad de la disposición de los intervalos.

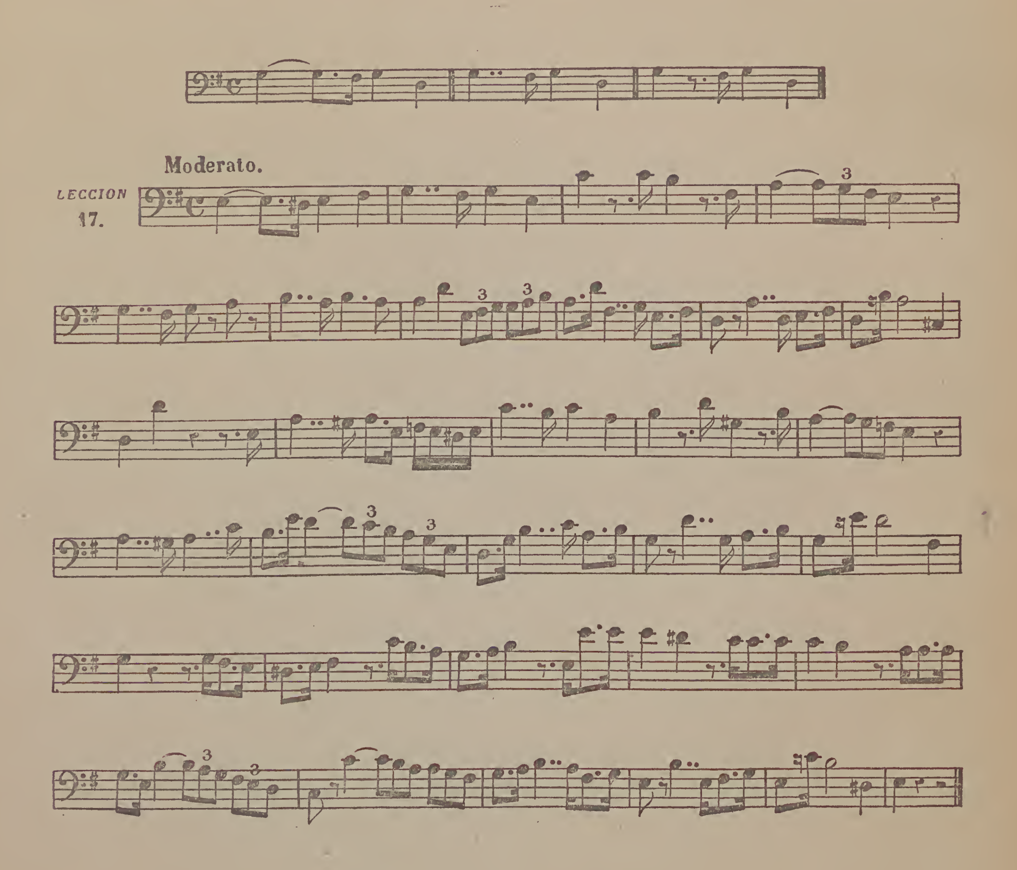


El tono de *Mi* menor se llama relativo del de *Sol* mayor, porque ambos tienen armada la clave del mismo modo, que es con un sostenido en *Fa*.

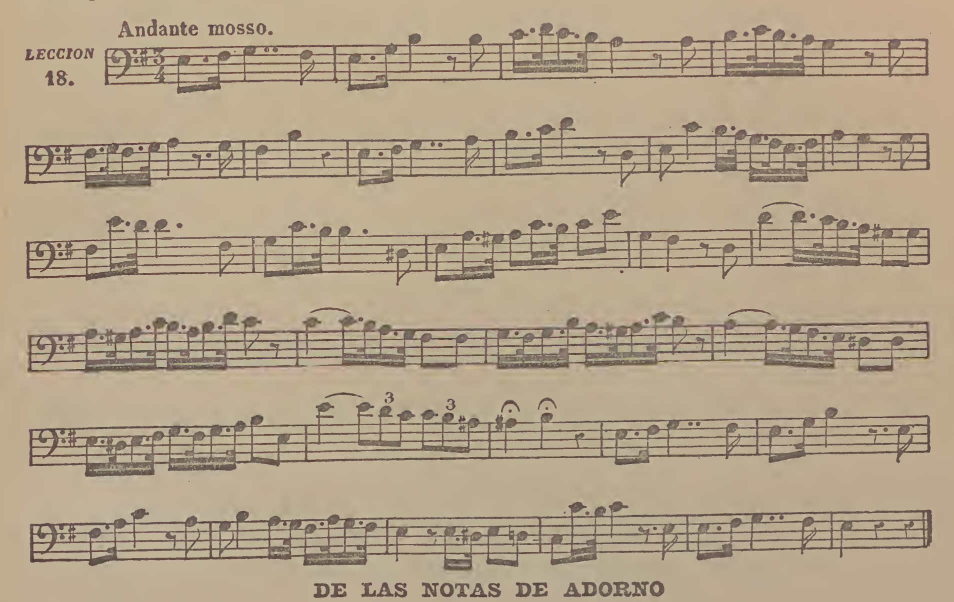


DEL DOBLE PUNTILLO

Asi como un solo puntillo aumenta á la figura que lo tiene la mitad más de su valor, asi también, cuando se ponen dos juntos, aumenta el segundo la mitad más del valor que tiene el primero. La figura que vale dos partes, con un puntillo vale tres, y con dos, tres y media; la que vale una parte, con un puntillo vale una y media, y con dos, una y tres cuartos; y así de las demás respectivamente. Los puntillos, tanto sencillos como dobles, se ponen también á los silencios, para aumentar del mismo modo su valor; pero esto sólo se practica con los de corchea, doble y triple corchea. Véanse los tres compases siguientes, para que por la medida del primero, que el discípulo conoce, pueda comprender la del segundo, que es enteramente igual á la de aquél, y la del tercero, que no difiere de los otros más que en tener en silencio el valor de tres cuartos, que aquéllos tienen en sonido al principio de la segunda parte del compás.



Cuando á la palabra *Andante* se añade la de *mosso* (movido), designa un aire algo más aprisa que el *Andante.*

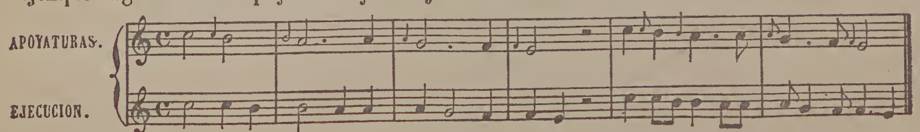


DE LAS NOTAS DE ADORNO

DE LA APOYATURA

APOYATURA es una nota pequeña en la cual se apoya la voz antes de pasar á la nota ordinaria que le sigue. La apoyatura designa su valor ó duración por la figura que ella tiene, y que generalmente es el de la mitad de la nota ordinaria siguiente, de la cual lo toma (1).

Advierto al Maestro que es necesario que el discípulo ejecute la apoyatura con el nombre del signo que ella representa, y no con el de la nota ordinaria que le sigue, como enseñan muchos, introduciendo de este modo dificultades inútiles. Véanse en el ejemplo siguiente las apoyaturas y su ejecución:



(1) Algunos compositores descuidan el escribir la apoyatura con la figura respectiva al valor que quieren darle, y de esta falta se originan dudas é incertidumbres en los ejecutantes, teniendo que adivinar la mente del Maestro. Esta duda aparece con más frecuencia en los compases de tres partes, en las combinaciones triples y en todas las notas que, teniendo apoyaturas, no pueden ser partidas por mitad de su valor; v. gr.: podrá ser así. así. ó así.

Afortunadamente, en el dia se escriben casi todas las apoyaturas con notas ordinarias, lo cual es muy acertado y ventajoso.

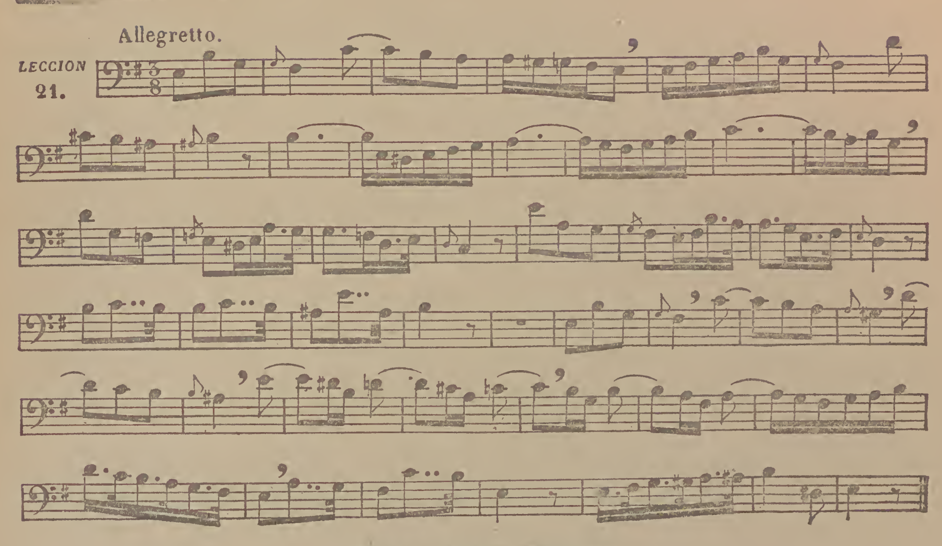
LECCION 19. Allegretto.

LECCION 20. Andante.

DEL COMPÁS DE 3 POR 8

Este compás denota que de las ocho corcheas que entran en compasillo, entran en él tres; tiene tres partes, que se marcan con tres movimientos de la mano, del mismo modo que el 3 por 4. Cada corchea vale una parte, y todas las demás figuras tienen respectivamente doble valor que en compasillo. Véase:



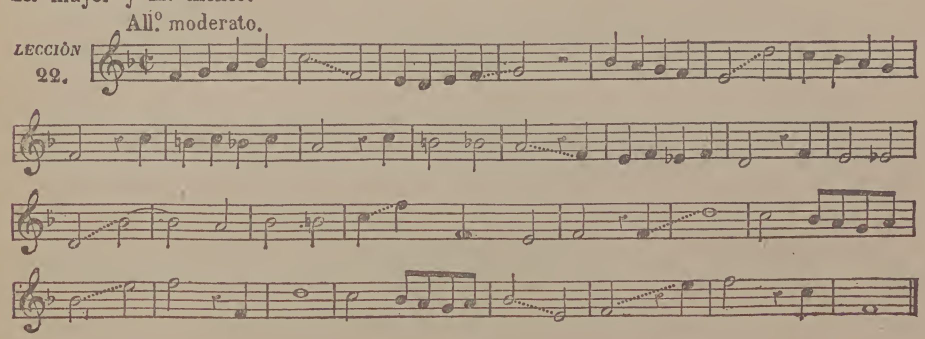


TONO DE FA MAYOR

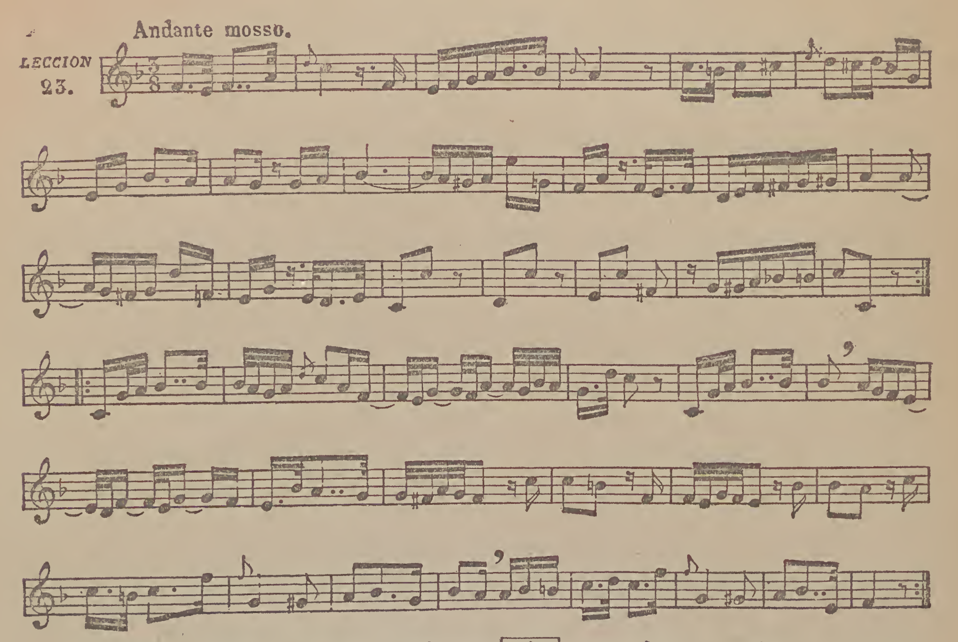
Para formar la escala mayor, tomando el *Fa* como *tónica,* es necesario alterar la cuarta *Si* con un bemol, con cuya alteración quedan dispuestos los tonos y semitonos del mismo modo que lo están en el tono de *Do* mayor, que sirve de modelo. Véase dicha escala, y analícese confrontándola con la de *Do;* para averiguar la identidad de la disposición de los intervalos.



Como el *Si* ♭ es propio del tono de *Fa* mayor, se le coloca junto á la clave, del mismo modo que se ha colocado el *Fa* ♯ en las lecciones anteriores de los tonos de *Sol* mayor y *Mi* menor.

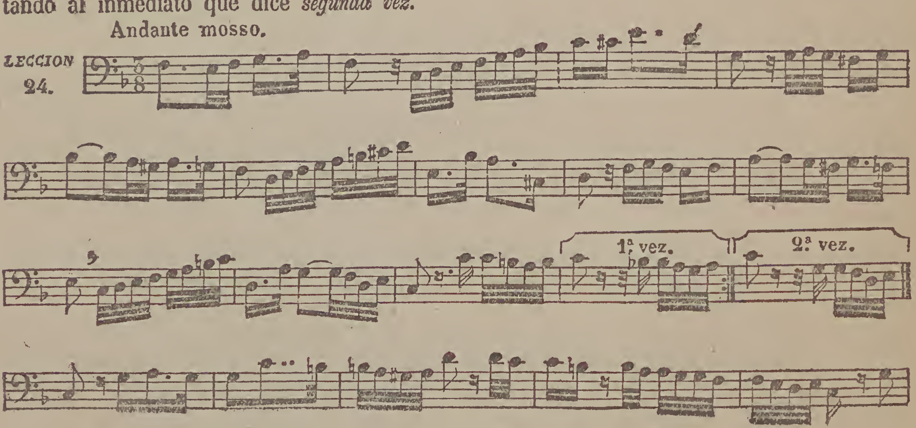


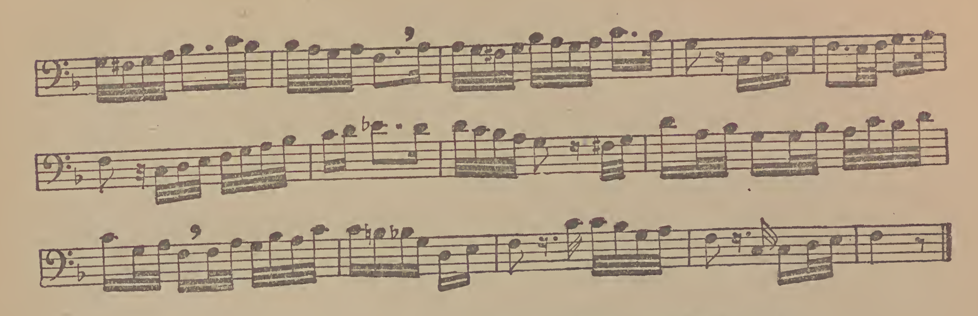
Nota.—*Conviene que el discípulo, después de bien aprendida la lección anterior, la repita muchas veces, para que se acostumbre á hacer el* Si ♭ *como propio de la escala de* Fa *mayor.*



El *silencio de triple corchea* se escribe asi [símbolo] y se coloca en cualquiera parte del pentagrama. Véanse en la lección 24 que sigue.

Cuando en la conclusión de una de las partes de que consta una lección ó pieza de música se encuentran dos compases en la forma que están al fin de la primera lección siguiente, se entiende que en la repetición de dicha primera parte se deja el compás en que dice *primera vez* (en italiano *primera volta* y en francés *primer fois*), saltando al inmediato que dice *segunda vez.*



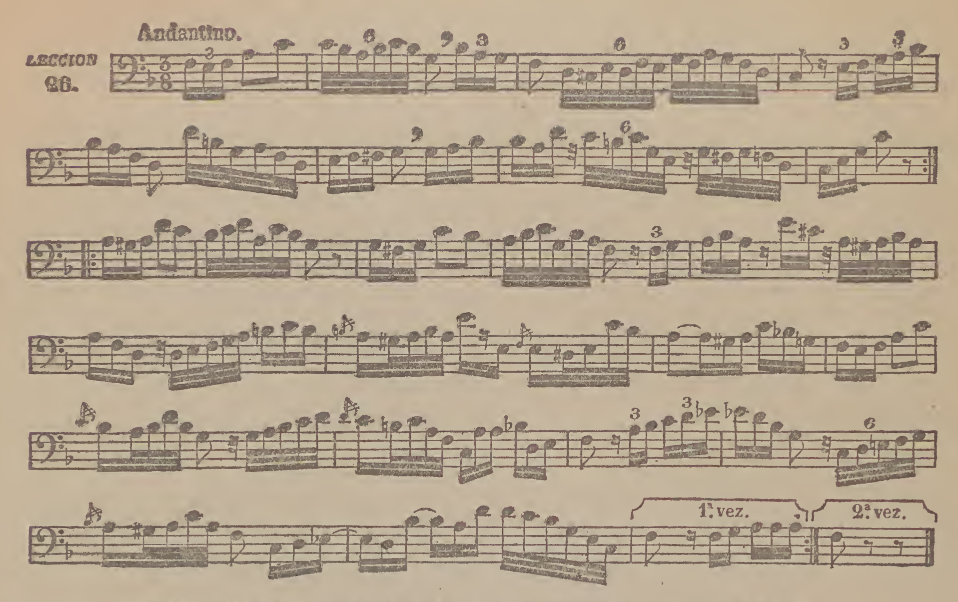


DE LAS CUÁDRUPLES CORCHEAS (SEMIFUSAS)

Cuádruple corchea es la figura que vale la mitad de una triple corchea (fusa): entran ocho en una parte de 3 por 8, y 24 en el compás; de consiguiente, entran 16 en una de compasillo y 64 en un compás. Se escriben de dos modos, como las corcheas; unidas por medio de cuatro barras, ó sueltas con un corchetito cuádruple, del cual toman su nombre. Véanse:

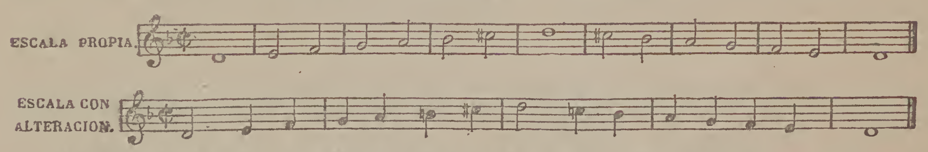
Larghetto.

LECCION 25.

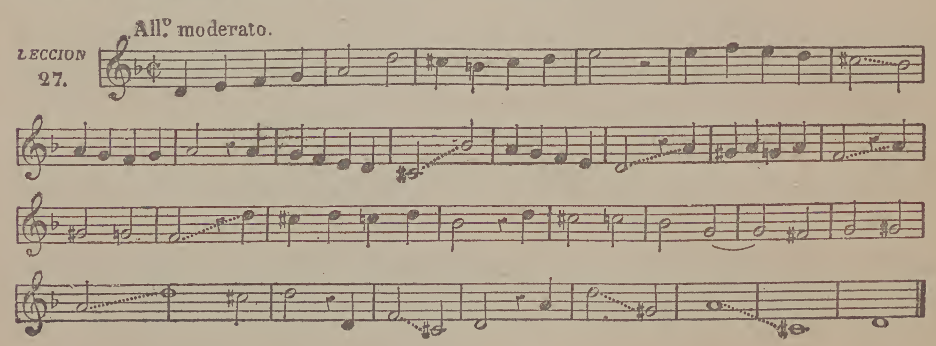


TONO DE RE MENOR RELATIVO DEL DE FA MAYOR

Tomando el *Re* como *tónica* para formar sobre ella el modo menor, es necesario disponer los intervalos de su escala como lo están en la de *La* menor, que es la que sirve de modelo. Véase á continuación la escala de *Re* menor, y analícese confrontándola con la de *La*, para averiguar la identidad de la disposición de los intervalos.



El tono de *Re* menor se llama relativo del de *Fa* mayor, porque ambos tienen armada la clave del mismo modo, que es con un *bemol* en *Si*.



DEL MORDENTE

A dos clases se reducen todas las notas de adorno conocidas con los diversos nombres de *apoyatura, doble apoyatura, mordente, grupo, medio grupo, círculo* y *semicírculo* (1). Tal vez parecerá á algunos demasiado reducida esta clasificación; pero, bien considerada la naturaleza de dichas notas, creo que no hay otra ni más sencilla ni más regular. En las notas de adorno, ó nos apoyamos sobre ellas al ejecutarlas, ó las decimos rápidamente deteniéndonos en ellas el menor tiempo posible; las primeras, que quedan ya explicadas y practicadas en las lecciones anteriores, se llaman *apoyaturas,* y á las segundas, que se ejecutan hiriendo ó *mordiéndolas* pasajeramente, se da el nombre de *mordentes* (2). Así como aquéllas se presentan siempre sencillas, con una sola notita, éstas suelen constar de una, dos, tres y cuatro. Á las apoyaturas se da la mitad, uno ó dos tercios del valor que tiene la nota ordinaria que sigue; los mordentes se ejecutan con toda la rapidez posible, salva alguna pequeña modificación, que se presentará con claridad en las siguientes lecciones. El valor que se da á aquéllas se toma de la nota ordinaria que sigue; el que se da á éstos se toma del silencio ó nota que antecede: esta última regla sólo tiene una excepción, que es cuando la nota antecedente es de muy corta duración, en cuyo caso es necesario tomar dicho valor de la que sigue. Advierto que la ejecución de los mordentes debe hacerse con su propio nombre, como se dijo de las apoyaturas.

MORDENTE DE UNA SOLA NOTA

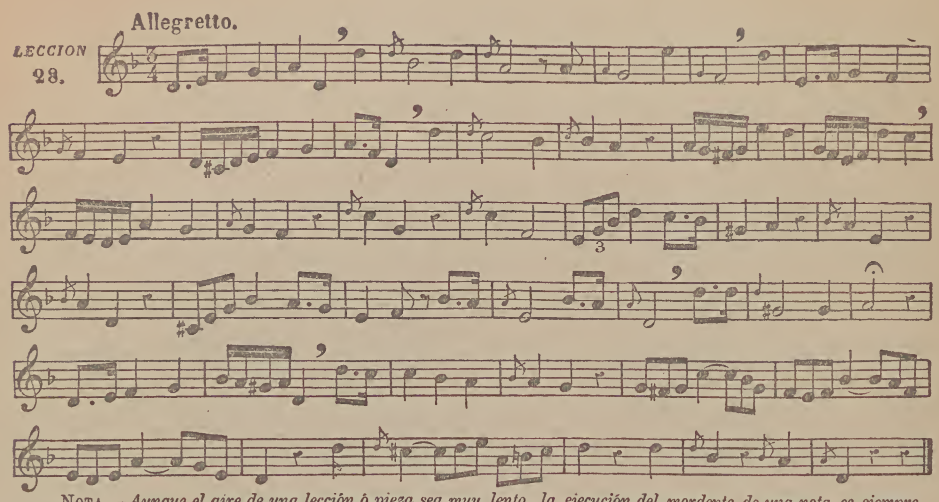
Se escribe con una sola nota pequeña colocada á la izquierda de otra ordinaria. Para que se distinga y no se confunda con la apoyatura, se la da una figura de brevísimo valor, como de doble, triple ó cuádruple corchea. Véase:



NOTA.—*Cuídese de distinguir bien las apoyaturas de los mordentes, por el distinto valor que designan las figuras de las notas pequeñas con que se escriben.*

(1) No trato aquí del *trino,* que es también nota de adorno, porque me parece ajeno del estudio de un solfista. Sin embargo, para que no lo ignore se dará su explicación más adelante: el practicarlo corresponde al método de canto ó al del instrumento á que él se dedique.

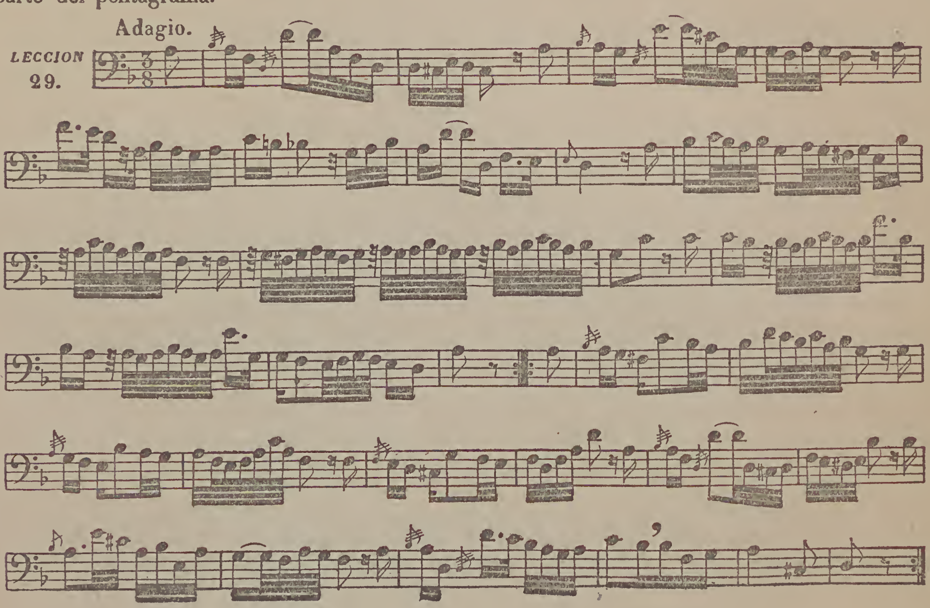
(2) He adoptado la denominación de *mordente,* por no introducir otro nombre nuevo, y porque expresa mejor que los otros hasta aquí usados el significado de este género de notas. ¡Cuántos nombres y cosas hay en materia de música que se podrían presentar de un modo sencillo y ventajoso, si no fueran tan peligrosas las innovaciones por la contradicción que sufren de parte de los rutineros, que están y estarán siempre en temible mayoría!



NOTA.—*Aunque el aire de una lección ó pieza sea muy lento, la ejecución del mordente de una nota es siempre rápido.*

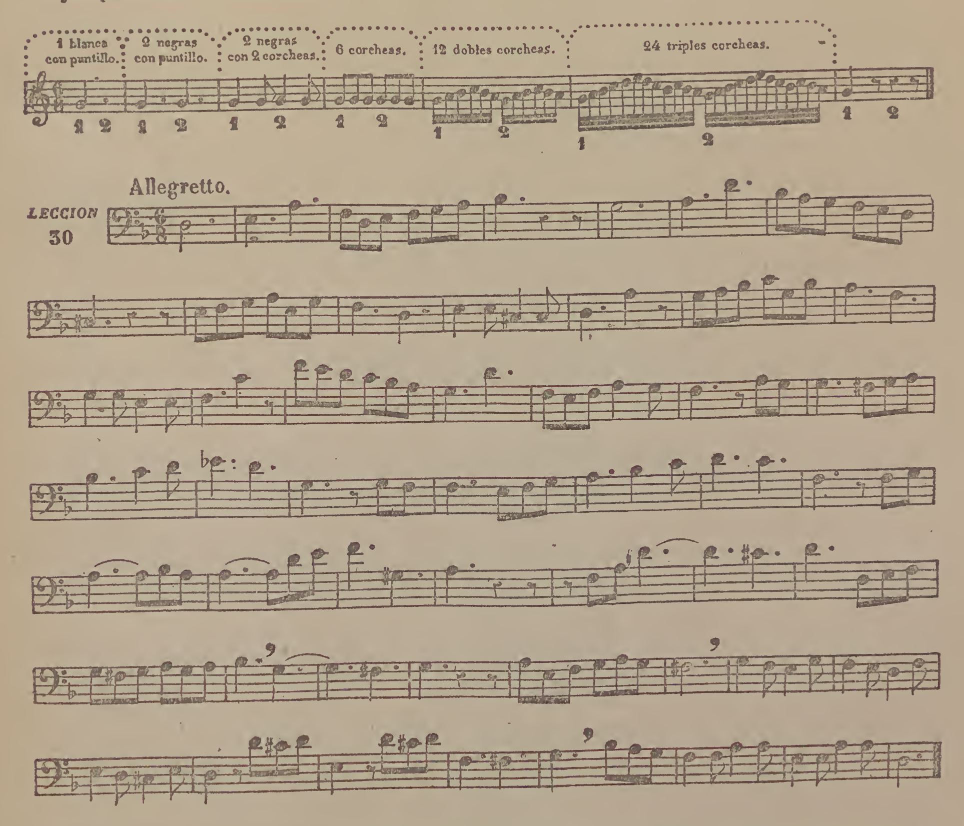
Algunas veces, en lugar de empezar una lección ó pieza de música por la primera parte del compás, principia por la última ó últimas de él, como se ve en la siguiente: á lo cual decimos *principiar al alzar*.

El *silencio de cuádruple corchea* se escribe asi [símbolo] y se coloca en cualquiera parte del pentagrama.



DEL COMPÁS DE 6 POR 8

Este compás designa que de las ocho corcheas que entran en compasillo, entran en él seis; tiene dos partes, que se marcan con dos movimientos de la mano como en el binario y en el 2 por 4: la diferencia que existe entre el 2 por 4 y el 6 por 8 es que en éste se halla el valor repartido en tercios y en aquél por mitades; en éste es esencial que entren tres corcheas en cada parte, valiendo cada una de ellas un tercio, y en aquél, teniendo cada corchea media parte de valor, sólo accidentalmente puede valer la corchea un tercio por medio del tresillo; en éste una negra vale dos tercios, y en aquél una parte; en éste una blanca con puntillo vale dos partes, que componen un compás, y en aquél no tiene lugar estando con puntillo, y en el caso de que se pusiera valdría compás y medio (1). Véase en el ejemplo siguiente el respectivo valor de las figuras en el 6 por 8, cuyas partes están marcadas debajo de las notas para mayor claridad.

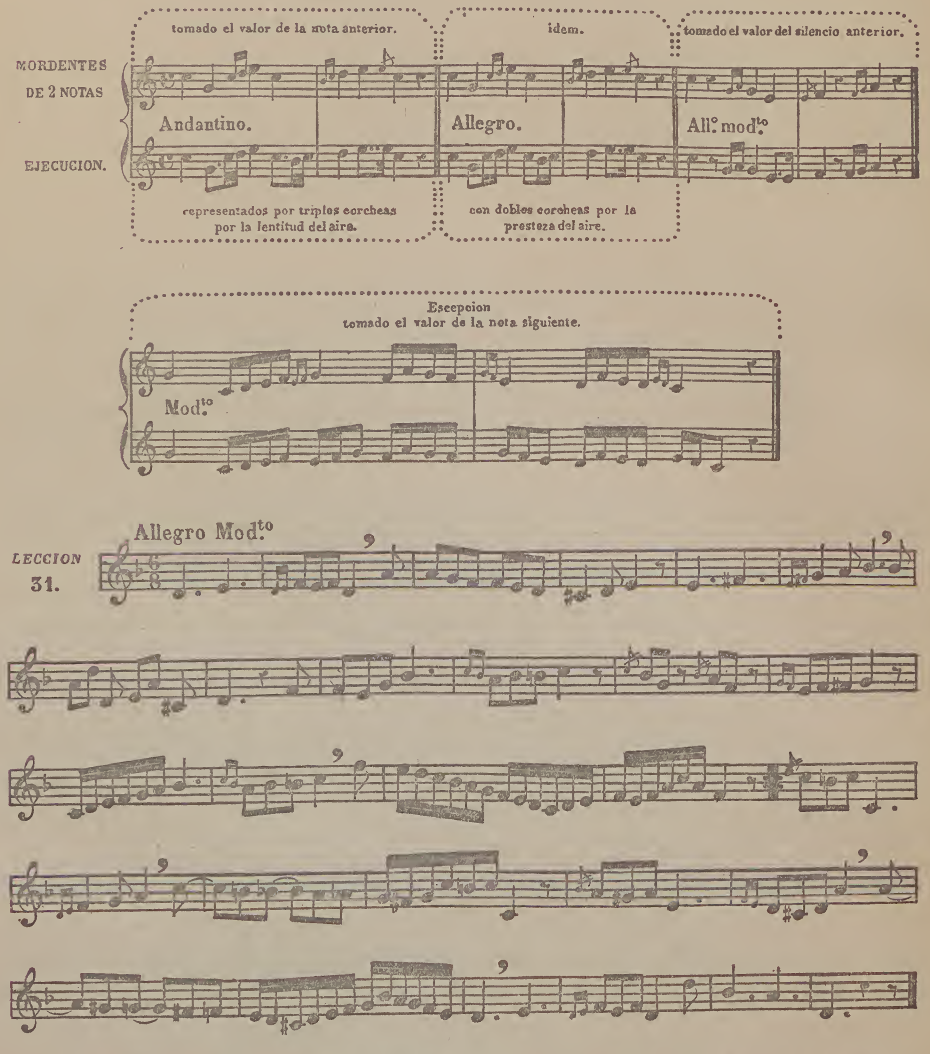


(1) Conviene que el discípulo conozca bien la diferencia que hay entre dichos compases, para que más adelante entienda también la que existe entre el 3 por 4 y el 9 por 8, y entre el compasillo y el 12 por 8.

MORDENTE DE DOS NOTAS

Todo lo que se ha dicho del mordente sencillo conviene exactamente al de dos notas, por lo cual bastará para su inteligencia el ejemplo siguiente.

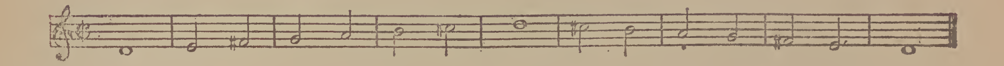
NOTA.— *Téngase presente que los mordentes se ejecutan con toda la rapidez posible aun en los aires lentos* (1), *como se ve en el ejemplo que sigue, en cuya ejecución están representados por triples corcheas cuando es* Andantino, *así como lo están por dobles corcheas cuando es* Allegro.



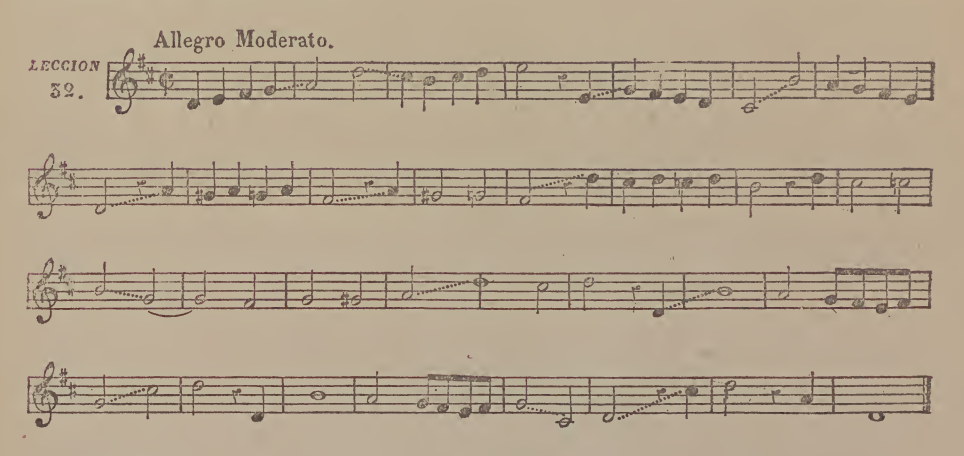
(1) De esta regla sólo se exceptúan los mordentes de tres notas en ciertos casos, como se verá en su lugar.

TONO DE RE MAYOR

Para formar la escala mayor, tomando el *Re* como *tónica*, es necesario alterar la tercera *Fa* y la séptima *Do* con sostenidos, con cuya alteración quedan dispuestos los tonos y semitonos del mismo modo que lo están en el tono de *Do* mayor, que sirve de modelo. Véase á continuación dicha escala y analícese confrontándola con la de *Do*, para averiguar la identidad de la disposición de los intervalos.



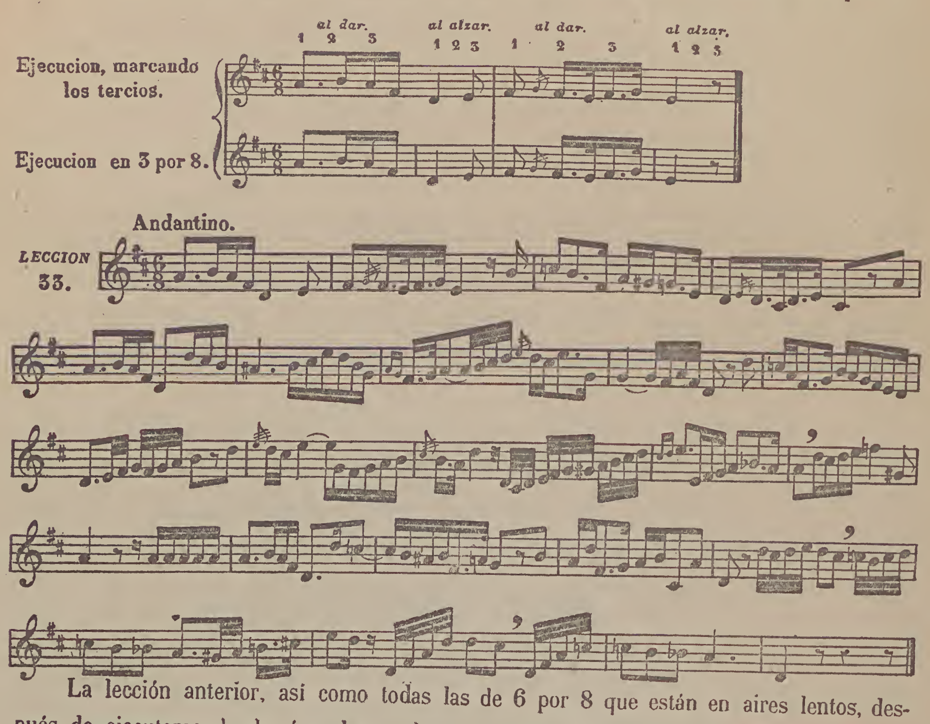
Como el *Fa* y *Do* sostenidos son propios del tono de *Re* mayor, se colocan junto á la clave, del mismo modo que se ha colocado el *Si* ♭ en las lecciones anteriores de los tonos de *Fa* mayor y *Re* menor.



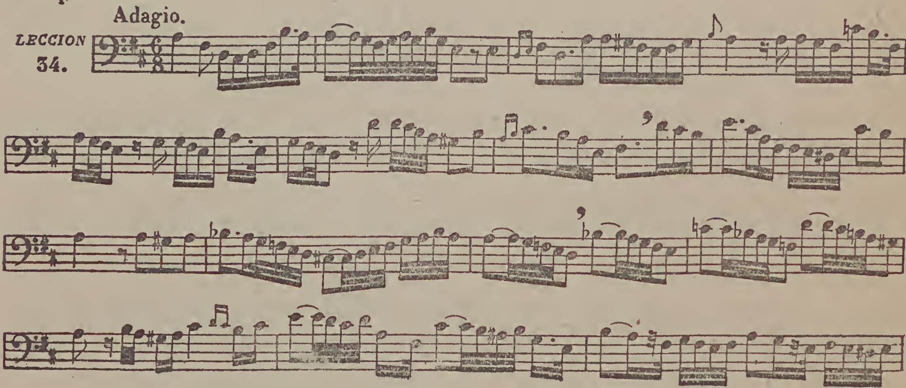
NOTA.—*Conviene que el discípulo, después de bien aprendida la lección anterior, la repita muchas veces, para que se acostumbre á hacer el* Fa *y* Do *sostenidos, como propios de la escala de* Re *mayor.*

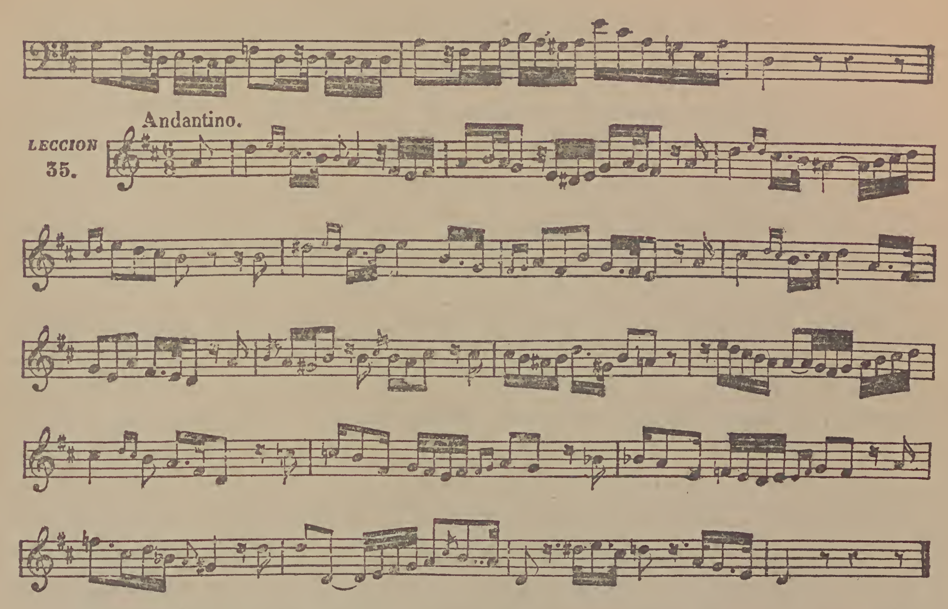
Cuando una lección ó pieza de música está en compás de 6 por 8 y su *aire* no es *Allegro* ni modificación alguna de éste, y sí *Andante*, *Adagio* ó cualquier otro *aire* lento, es difícil á los discípulos medirla con exactitud en dos partes; por lo cual es necesario hacer una de dos cosas, que son: recurrir á la subdivisión, haciendo de cada compás dos de 3 por 8, ó, sin hacer subdivisión alguna, marcar en cada parte los tres tercios con tres percusiones del compás. Los Maestros Directores de orquesta practican acertadamente el segundo modo, porque el primero ocasionaría confusión entre sus subordinados. Para el solfeo puede elegirse cualquiera de los dos modos indicados.

Véanse á continuación los dos compases primeros de la lección siguiente; la primera línea manifiesta la ejecución marcados los tercios, y la segunda la subdivisión en 3 por 8.

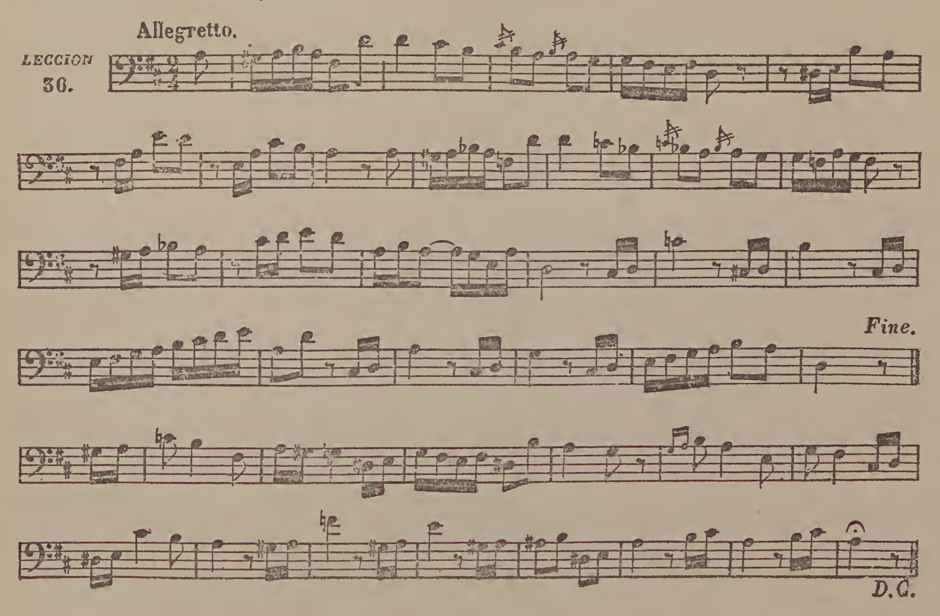


La lección anterior, así como todas las de 6 por 8 que están en aires lentos, después de ejecutarse dando á cada corchea una parte ó percusión de compás, se medirán á dos solas partes, entrando tres corcheas en cada una de ellas, para que el discípulo se acostumbre á la subdivisión mental de cada una de dichas corcheas en una sola parte real.





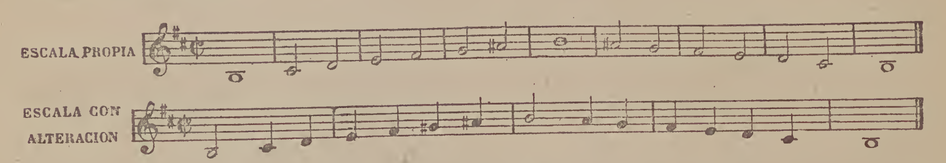
Cuando al fin de una lección ó pieza de música se pone la palabra italiana *Da capo*, ó *D. C.*, significa que debe volverse al principio y concluirse donde dice *fine*. Véase en la lección siguiente:



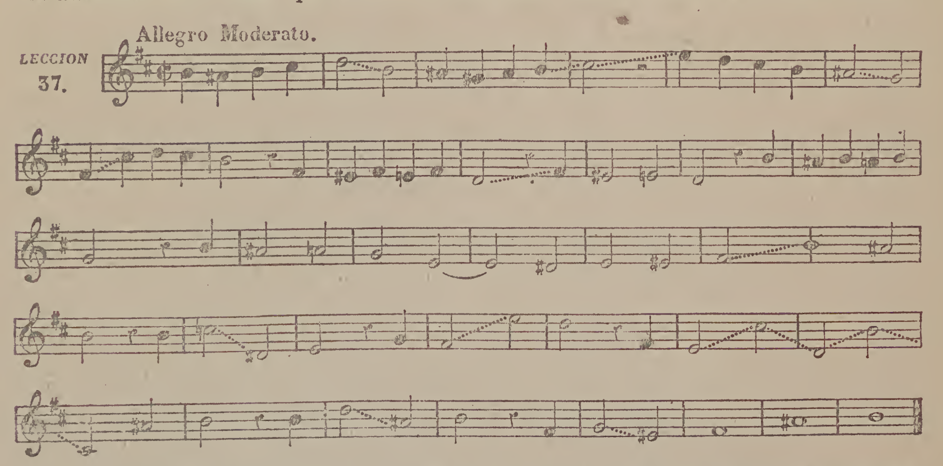
TONO DE SI MENOR RELATIVO DEL DE RE MAYOR

Tomando el *Si* como *tónica* para formar sobre ella el modo menor, es necesario disponer los intervalos de su escala como lo están en la de *La* menor, que es la que sirve de modelo. Véase á continuación la escala de *Si* menor, y analícese confrontándola con la de *La*, para averiguar la identidad de la disposición de los intervalos.

NOTA.—*El Maestro acompañará la siguiente escala una 3.ª menor más alta, que es* Re *menor, si así conviene á la comodidad del discípulo.*



El tono de *Si* menor se llama relativo del de *Re* mayor, porque ambos tienen armada la clave del mismo modo, que es con dos sostenidos, el primero en *Fa* y el segundo en *Do*.

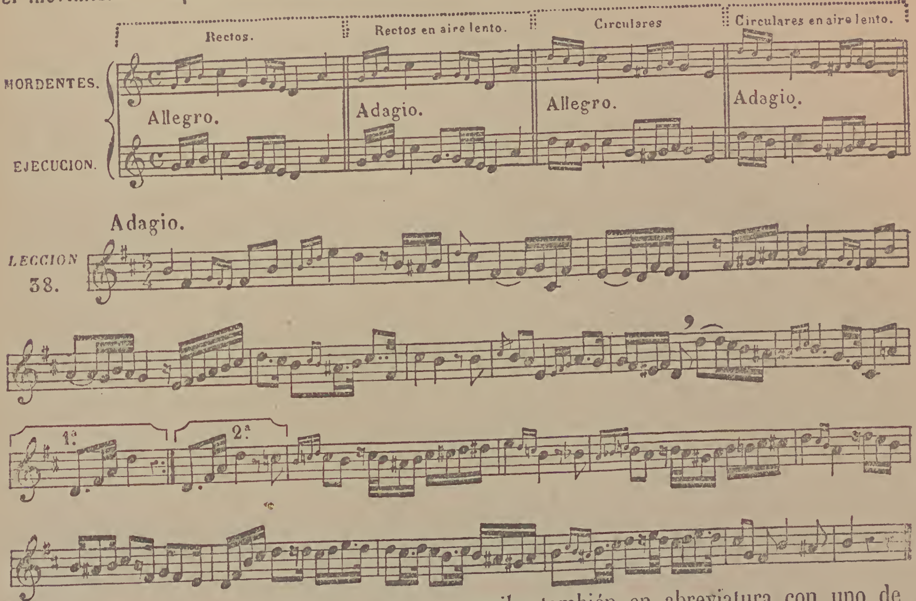


DE LOS MORDENTES DE TRES NOTAS (GRUPOS, Y EN ITALIANO GRUPETTI)

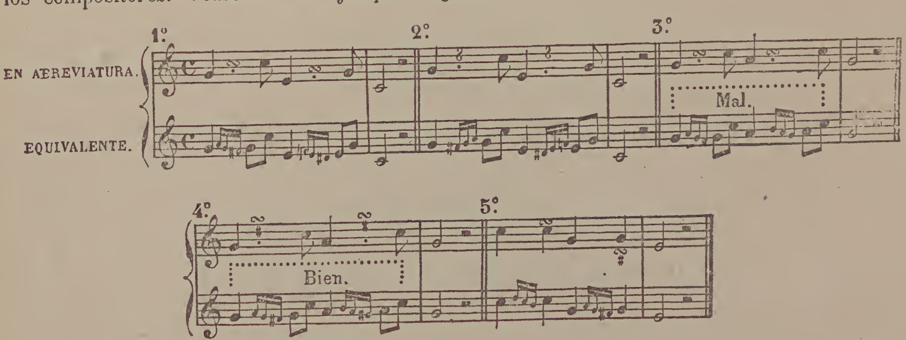
Hay dos clases de mordentes de tres notas, unos que se ponen en dirección *recta* con la nota ordinaria que les sigue, y que llamamos *rectos*, y otros que se colocan en dirección *circular* con la misma, y que denominamos *circulares;* ejemplo:

Todo lo dicho acerca de los mordentes de una y dos notas debe aplicarse á los de tres, con la única diferencia de que los *rectos*, siguiendo las reglas generales que se han dado en los anteriores, se ejecutan siempre con toda la rapidez posible, y los *circulares* siguen el movimiento respectivo al aire y carácter de la pieza de música en que se hallan. Véanse:

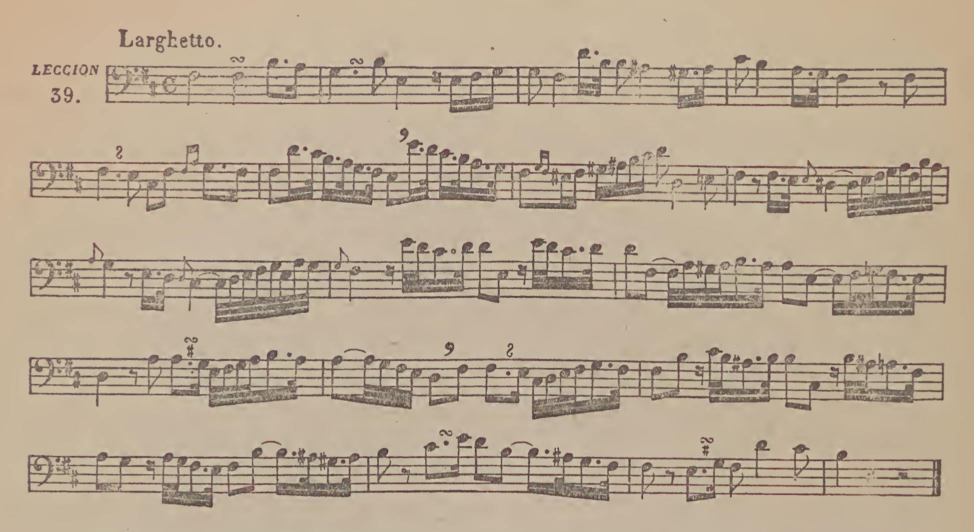

el movimiento respectivo al aire y caracter de la pieza de música en que se hallan.



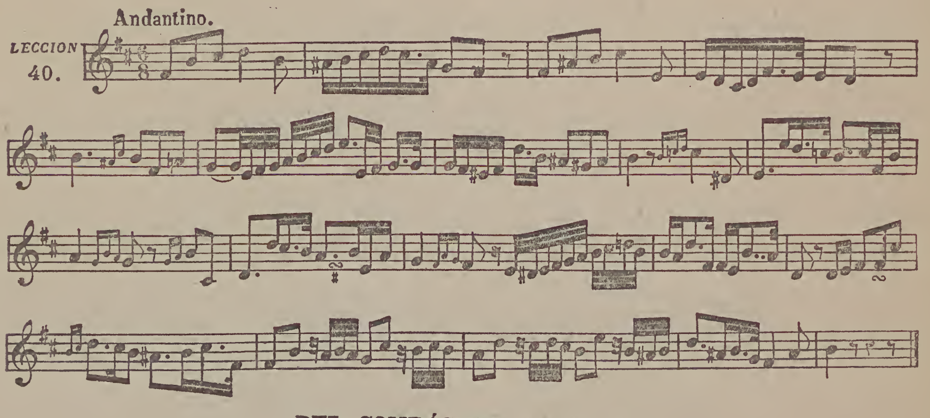
El mordente circular de tres notas se escribe también en abreviatura con uno de estos signos ∾ ≀; el primero significa que debe empezar por la nota superior y el segundo por la inferior. Este mordente debe formar siempre entre la 1.ª y 3.ª nota una 3.ª menor ó disminuída y nunca 3.ª mayor: cuando la alteración es en la nota inferior se escribe así ∾♯ y cuando es en la superior así ♭∾; pero generalmente descuidan esto los compositores. Véase en los ejemplos siguientes:



NOTA.—*El* Re *del segundo mordente del primero y segundo ejemplo puede ser sustituído por el* Re *natural, por que éste y el* Fa *no forman más que una 3.ª menor. Los mordentes, en la forma que están en el segundo ejemplo, tienen muy poco uso, por ser de mal gusto. Los del tercero están mal, porque la primera y tercera nota de ellos forman 3.ª mayor, por lo cual deben ejecutarse como están en el cuarto. En el quinto ejemplo están los mordentes sobre las notas y no sobre puntillos, como lo están en los anteriores.*



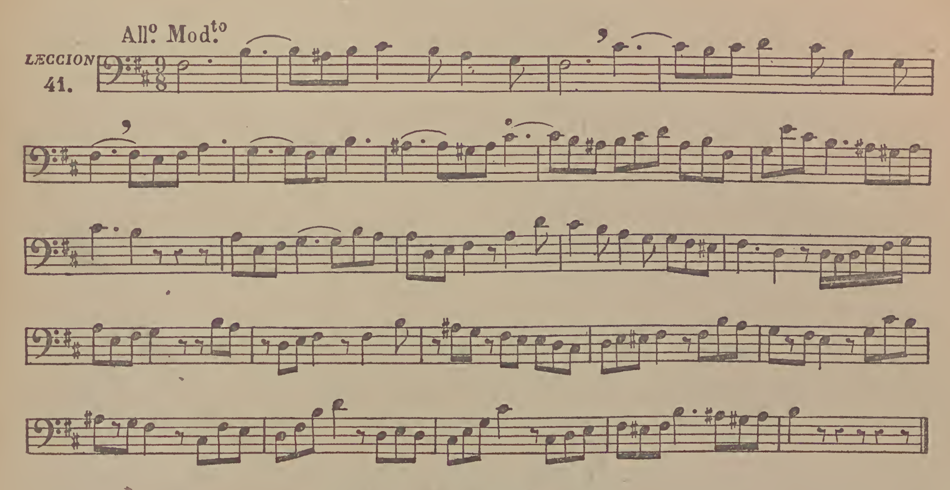
NOTA.—*Si el discípulo halla demasiado difícil la medida de algunos compases de la anterior lección, el Maestro le hará medirlos subdividiendo el tiempo, de modo que de cada parte haga un compás de dos movimientos, dando uno á cada corchea. Recomiendo esto con mucha más razón para en adelante, porque irán progresando las lecciones en dificultades de esta especie; mas esto debe practicarse como medio de facilitar la exacta medida, concluyendo últimamente en ejecutar y medir del modo ordinario.*



DEL COMPÁS DE 9 POR 8

Este compás designa que entran en él nueve corcheas, de las que entran ocho en el de compasillo; tiene tres partes, que se marcan como en el 3 por 4; el valor de las figuras está repartido en tercios, como en el 6 por 8; de modo que entre el 9 por 8 y el 3 por 4 hay la misma diferencia que entre el 6 por 8 y el 2 por 4. Véase:

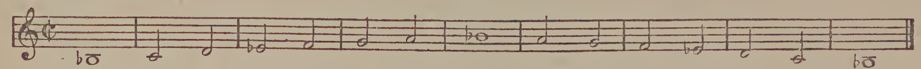




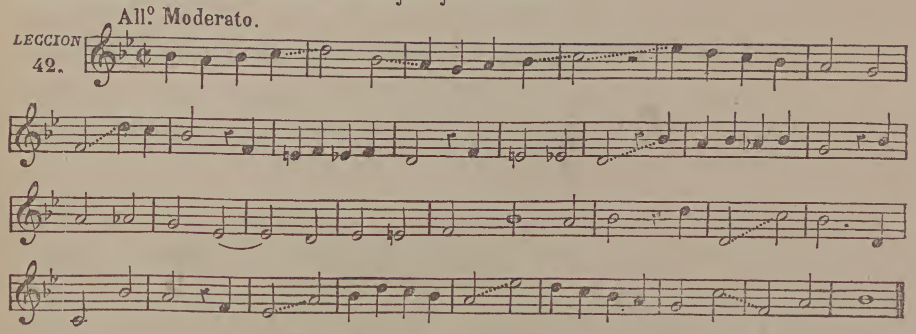
TONO DE SI ♭ MAYOR

Para formar la escala mayor tomando el *Si* ♭ por *tónica* es necesario, además de la alteración del *Si,* alterar igualmente con ♭ la 4.ª *Mi,* con cuyas alteraciones quedan dispuestos los tonos y semitonos del mismo modo que lo están en el tono de *Do* mayor, que sirve de modelo. Véase la siguiente escala, y analícese confrontándola con la de *Do,* para averiguar la identidad de la disposición de los intervalos.

Nota.—*Esta escala la acompañará el Maestro un punto más alto, que es* Do *mayor, si la comodidad del discípulo así lo exigiere.*

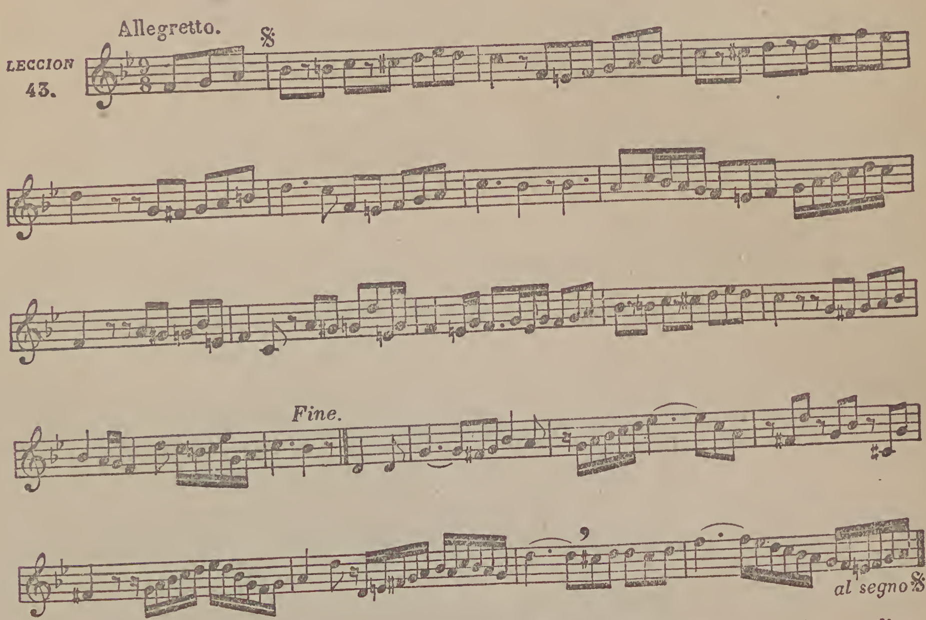


Como el *Si* y *Mi* bemoles son propios del tono de *Si* ♭ mayor, se colocan junto á la clave, del mismo modo que se han colocado el *Fa* y *Do sostenidos* en las lecciones anteriores de los tonos de *Re* mayor y *Si* menor.

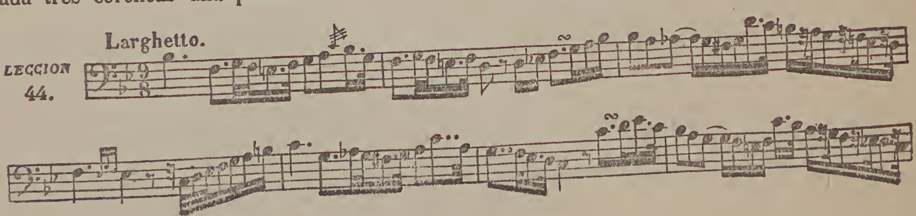


Nota.—*No olvide el Maestro hacer repetir varias veces la lección anterior después de bien aprendida, para que el discípulo se familiarice con el* Si *y* Mi *bemoles como notas propias del tono de* Si ♭ *mayor.*

Cuando al fin de una lección ó pieza de música se encuentran las palabras italianas *al segno* (en español *á la señal*) seguidas de esta figura 𝄋, significa que debe volverse á ejecutar desde el compás en que se halló igual figura hasta donde dice *fine* (fin). Véase en la lección siguiente:



Así como en el compás de 6 por 8 se dijo que en los aires lentos debía medirse dando á cada corchea un movimiento, del mismo modo debe practicarse en el 9 por 8, siempre que el aire no sea *Allegro* ó alguna de sus modificaciones; de consiguiente, de cada compás de 9 por 8 de las lecciones siguientes deberán hacerse tres de 3 por 8, si se quiere recurrir á la subdivisión; ó, en el caso contrario, marcar tres percusiones en cada parte, como se dijo al tratar del 6 por 8 en *Aires lentos*. Todas las lecciones de 6 por 8 y 9 por 8 que estén en dichos *Aires lentos* deben ejecutarse de uno de estos dos modos; y después, si se quiere, se pasará á ejecutarlas dando à cada tres corcheas una parte.



Adagio.

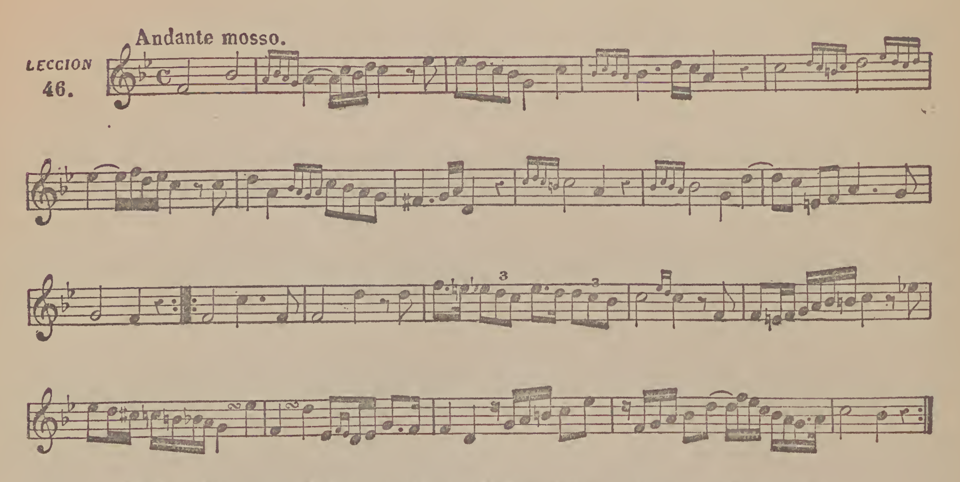
LECCION 45.

MORDENTE DE CUATRO NOTAS

Todo lo dicho acerca de los mordentes de tres notas debe aplicarse exactamente á los de cuatro, teniendo presente que los *circulares* escritos en abreviatura toman el valor de la nota que antecede, colocándose entre dos notas ordinarias y no sobre puntillo, lo cual es peculiar y exclusivo de los de tres notas, que quedan practicados. Véanse en el ejemplo siguiente los mordentes de cuatro notas y su ejecución:



(1) Téngase presente que en este mordente circular debe observarse lo que se dijo en el de tres notas, respecto á que debe formar siempre 3.ª menor (ó disminuída) y no mayor entre las dos notas extremas.

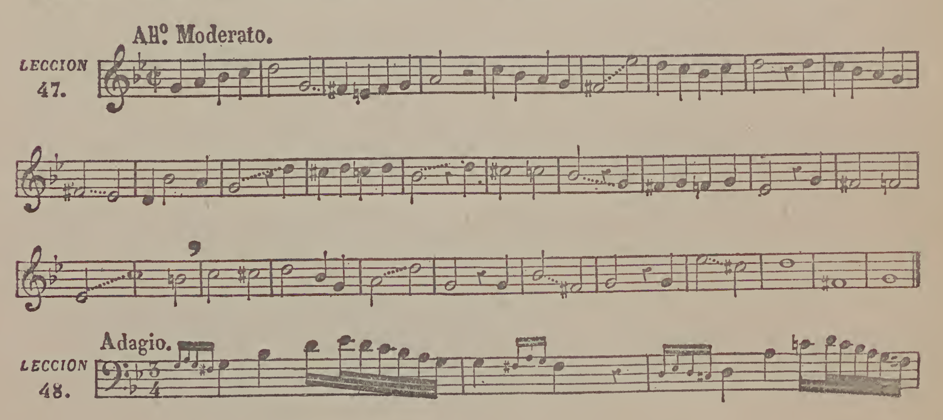


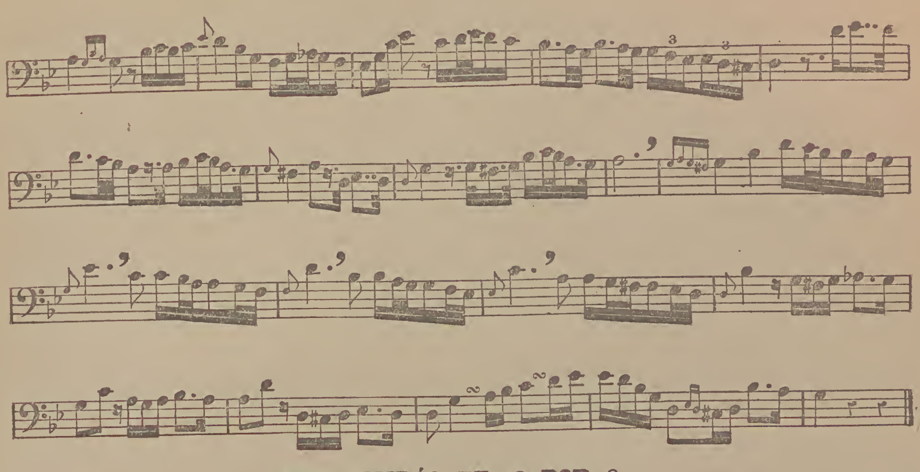
TONO DE SOL MENOR RELATIVO DEL DE SI ♭ MAYOR

Tomado el *Sol* como *tónica* para formar sobre ella el modo menor, es necesario disponer los intervalos de su escala como lo están en la de *La* menor. Véase á continuación la escala de *Sol* menor, y analícese confrontándola con la de *La*, para averiguar la identidad de la disposición de los intervalos.



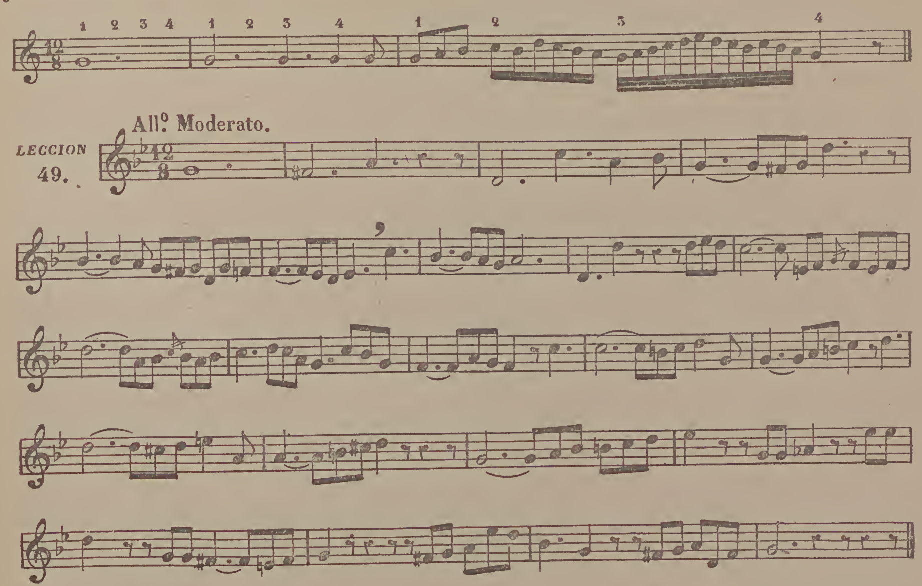
El tono de *Sol* menor se llama relativo del de *Si* ♭ mayor, porque ambos tienen armada la clave del mismo modo, esto es, con dos bemoles colocados en *Si* y *Mi*.





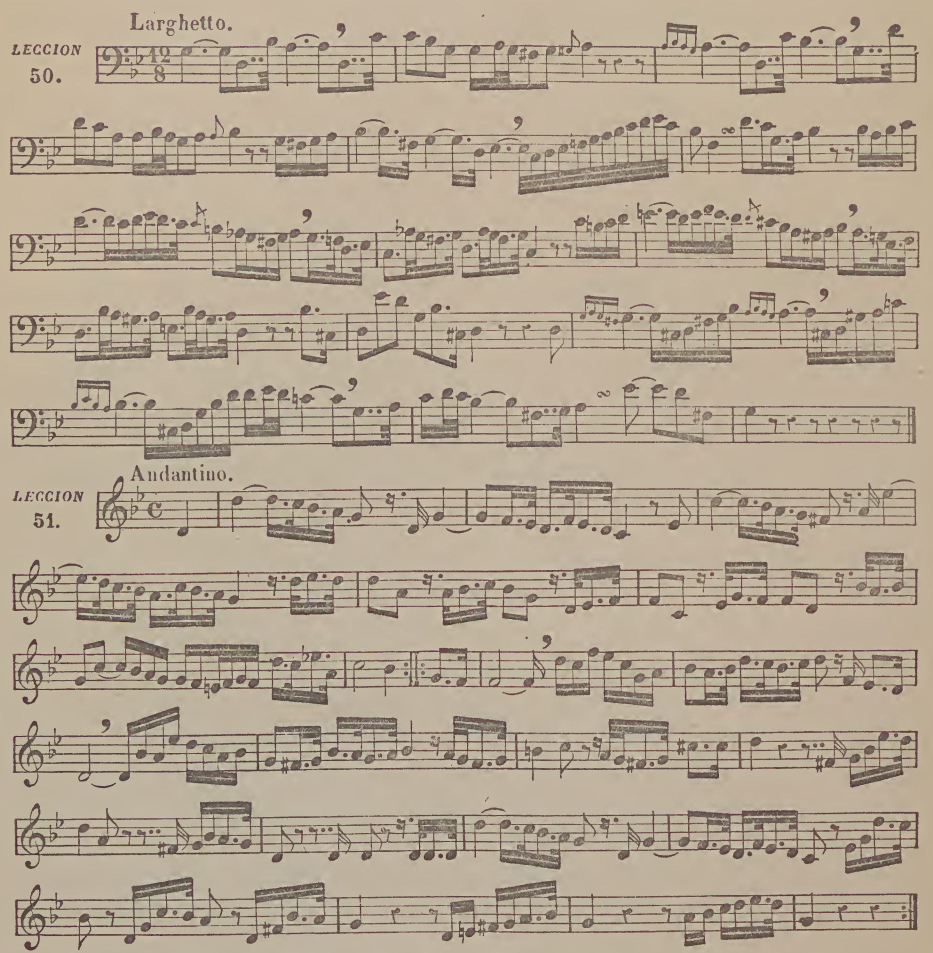
DEL COMPÁS DE 12 POR 8

Este compás designa que entran en él doce corcheas, de las cuales entran ocho en el de compasillo; tiene cuatro partes, que se marcan como en aquél; el valor de las figuras está repartido en tercios como en el 6 por 8 y 9 por 8.; de modo que entre el 12 por 8 y el compasillo existe la misma diferencia que entre el 9 por 8 y 3 por 4, y entre el 6 por 8 y el 2 por 4. Véase:



Cuando en una lección ó pieza de música va acompañado el compás de 12 por 8 de un aire lento, y no del *Allegro* ni de ninguna de las modificaciones de éste, se mide dando á

cada corchea un movimiento, haciendo de cada compás de 12 por 8 cuatro de 3 por 8, como se ha practicado en los demás compases cuyo valor se divide en tercios; sólo después de ejecutarla de este modo, se medirá dando a cada tres corcheas una parte (1).



La siguiente lección, en la cual se recopila toda la Segunda Parte de este MÉTODO, consta de diez pequeñas partes, que forman otras tantas lecciones; el discípulo deberá estudiarlas primeramente por separado, y después seguidas, desde el principio hasta el fin, para que de este modo pueda ver y conocer bajo un punto de vista la relación que tienen entre sí los tonos, aires, compases y figuras, practicando también en compendio las notas de adorno y

(1) Un director de orquesta debe marcar en aires lentos tres percusiones en cada una de las cuatro partes en que se divide el compás; y prefiérase también esto, si se quiere, en solfeo.

las combinaciones difíciles de entonaciones y valores. Recomiendo eficazmente al Maestro que cuide de que el discípulo se detenga en esta lección todo el tiempo que sea necesario para reportar de ella todo el interés y utilidad que en sí encierra, sin contentarse sólo con que la ejecute bien, sino que además deberá hacerle las preguntas convenientes para que la inteligencia de la parte teórica acompañe siempre á la práctica.

Tenga presente el discípulo que el *La* último de la 4.ª parte que está en clave de *Sol* debe hacerse unísono con el *La* primero de la 5.ª que está en la de *Fa*, sin embargo de ser éste, como se dijo anteriormente, una 8.ª más bajo que aquél, por la naturaleza de la clave.

Las palabras *stesso tempo* (el mismo tiempo) colocadas al principio de un nuevo compás, significan que el movimiento de él debe ser igual al del trozo que le ha precedido; de consiguiente, en la segunda parte, que está en 12 por 8, se cuidará de que cada tres corcheas tengan la misma duración que se dió á dos en la anterior, que está en compasillo, lo cual se aplicará igualmente en las partes siguientes en que se hallare.



RECOPILACIÓN DE TODA LA SEGUNDA PARTE

Largo.

DO MAYOR.

Stesso tempo.

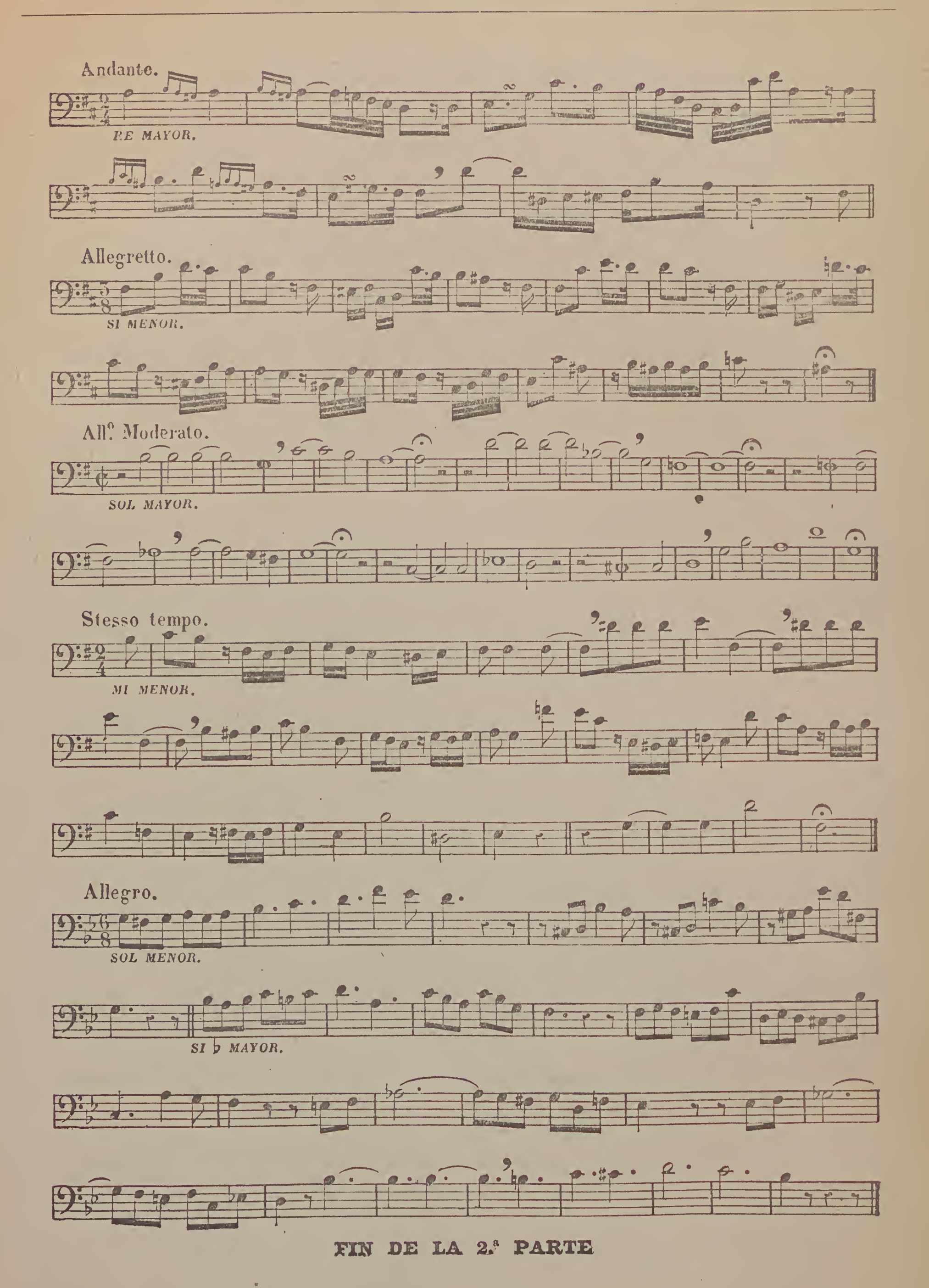
LA MENOR.

Adagio.

FA MAYOR.

Stesso tempo.

RE MENOR.



FIN DE LA 2.ª PARTE


CERVANTES
GUTENBERG
H